

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

El proceso escenográfico en la puesta en escena del musical:
SHREK, EL MUSICAL

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Nicolás Luzzi

Director

Miguel Ruiz Massip

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



**EL PROCESO ESCENOGRÁFICO EN LA PUESTA EN
ESCENA DEL MUSICAL: *SHREK, EL MUSICAL*.**

Trabajo presentado para la obtención del título de Doctor por:

D. Nicolás Luzzi

Dirigido por el prof. Dr. Miguel Ruiz Massip

Madrid, 2015.

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| ÍNDICE..... | 3 |
| Agradecimientos:..... | 5 |
| Abstract.. | 10 |
| Resumen | 13 |
| Notas Preliminares:..... | 16 |
| 1.- Introducción: | 18 |
| 2.- Metodología y marco teórico: | 24 |
| 3.- El musical como género teatral: | 39 |
| 3.1.- Antecedentes:..... | 45 |
| 3.2.- Origen, primeros musicales en el mundo: | 51 |
| 3.2.1.- Evolución a partir del primer musical:..... | 61 |
| 3.2.2.- Evolución del musical en España: | 108 |
| 4.- Un musical en particular: Shrek, el musical | 132 |
| 4.1.- Antecedentes:..... | 132 |
| 4.1.1.- El origen del personaje: | 133 |
| 4.1.2.- La película:..... | 141 |
| 4.1.3.- El musical de Broadway: | 149 |
| 5.- Shrek, el musical: | 160 |
| 5.1.- El musical de Madrid:..... | 160 |
| 5.2.- Elección del teatro y sus características: | 176 |
| 6.- Planteamiento escenográfico: | 183 |
| 6.1.- El escenógrafo en el conjunto de la puesta en escena: | 183 |
| 6.2.- Definición e importancia del escenógrafo:..... | 194 |
| 6.3.- Escenógrafo y proyecto de <i>Shrek el musical</i> :..... | 210 |
| 7.- Construcción y plazos de ejecución: | 216 |
| 8.- 21 de Septiembre de 2011, el estreno: | 235 |
| 8.1.- El montaje:..... | 236 |
| 8.2.- El espectáculo, por dentro: | 242 |
| 9.- Conclusiones: | 252 |

Agradecimientos:

Al igual que el título de mi estudio, llevar a cabo el estudio, investigación y desarrollo de una Tesis Doctoral es un proceso, el cual tiene unos tiempos bien delimitados pero que marca hito muy especial en la vida académica de cualquier doctorando. Ocurre que esa vida académica va acompañada e indisolublemente ligada al resto de la vida y donde muchas veces sin saberlo una gran cantidad de personas acompañan en el proceso o simplemente fueron esenciales para llevarme a este hito en el camino de la Vida.

Empezando por las instituciones, hay cuatro a las que debo agradecer, las dos primeras están entrelazadas: a la Universidad Complutense de Madrid y a la Facultad de Bellas Artes donde me completé y estructuré mi formación artística. Además me permitió sumergirme en el mundo de la escenografía, del que había quedado fascinado con catorce años cuando tuve la oportunidad de ver en el Museo Picasso de Barcelona, la exposición: *Picasso y el teatro*.

La tercera es la Universidad de Puerto Rico (Recinto de Río Piedras), que desde Octubre de 2013 depositó en mi la confianza para impartir los cursos de Diseño de Escenografía y Diseño de Iluminación; lo que supuso un aliento y estímulo muy especial para llevar a término este es trabajo.

La última y no por ello menos importante, la compañía Theatre Properties, gracias a quienes tuve la oportunidad de vivir en primera persona el día a día de una producción musical.

Como todas estas instituciones no son nada sin las personas que las hacen posibles cada día, quiero puntualizar este agradecimiento sobre aquellas personas que directa o indirectamente me han ayudado en este proceso doctoral.

Comenzando por la facultada de Bellas Artes, en primer lugar quiero agradecer a mi director Miguel Ruiz Massip por su guía, aliento y consejos constantes sin los cuales este trabajo no habría sido posible, así como reconocer a mi maestro en la disciplina escenográfica, con quien no solo aprendí a pensar, sino también a hacer lo que en cualquier disciplina artística es esencial.

También agradecer a Paloma de secretaría quien me ha ayudado de manera excepcional a resolver todas las dudas y trámites administrativos que son necesarios para presentar este proyecto, así como reconocer a todas sus compañeras que desde el año 2002 me han atendido siempre de manera excelente.

Quiero reconocer a Rafael Trobat, Joaquín Perea, Antonio Muñoz Carrión, Luis Mayo, Enrique Perela, Mariano de Blas, Pedro Terrón, Valentín Sama, Sara Blancas, profesores que tuve en la licenciatura de Bellas Artes esenciales para haber llegado hasta aquí y sin olvidarme de los tristemente fallecidos, Juanjo Gómez Molina, Emilio Barnechea y José Abello.

A los técnicos de taller Chema, Santiago, Daniel, Alfredo quienes me ayudaron a aprovechar esos espacios al máximo y que me enseñaron mucho más de lo que cabía imaginar. Pero especialmente quiero mencionar y agradecer a Agustín, técnico del taller de Diseño, mi compañero y amigo, con quien compartir incontables horas de trabajo farragoso, aprendiendo a resolver cualquier problema que se pueda presentar, entre otras innumerables cuestiones.

No me quiero olvidar de otros trabajadores de la Facultad como Susana, Lurdes, Javi o Cristina, quienes son fundamentales aun cuando pocas veces se los reconozca.

Sin olvidarme de los excelentes profesores que pasaron por el Magíster de Escenografía, como: Matilde Mollá una de las profesoras más inteligentes e incisiva a la hora de exponer sus ideas que he tenido, Giampaolo Zennaro un maestro de la ópera operístico, Juanjo Granda un director de escena con la capacidad didáctica de argumentar y fundamentar sus planteamientos, Mar Eguiluz, con quien aprendí a estar en un escenario, Martín Curletto con sus fundamentos en el campo de la iluminación, Jordi Salvador en la tradición de la escenografía pintada, o el célebre escenógrafo Andrea D'Odorico con quien tuvimos uno de los más interesantes debates a propósito de la escenografía.

En la Universidad de Puerto Rico agradecer a Alejandra secretaria del Departamento de Drama, quién aun estando en España, me ayudó enormemente en todos requisitos administrativos. A Dean Zayas y José Luis Ramos Escobar, directores del Departamento (cuando me aceptaron y en la actualidad, respectivamente), a Israel,

compañero y amigo, a Sonia y al resto de compañeros, Jorge, Miguel, Edgar, Jacqueline, Heriberto y Ariel, entre otros.

Tampoco quiero dejar de mencionar a la gente de Theater Properties, a su director Tomás, a Gloria de producción, a Enrique, Miguel Ángel, Antonio, Andrea, Silvia, Isabel, Jesus y a mis compañeros Juanito, David, Guillem, Víctor, Carmen, Gema, Dorian, Lina, Pitu y Pepe, probablemente uno de los mejores equipos humanos con los que haya trabajado y donde viví el espectáculo desde sus entrañas.

A mis grandes maestros Enrique, Beatriz, Gianni y Miguel.

A Matilde quién me enseñó a vencer y aceptar mi introspección.

A mis amigos, porque si ellos el recorrer y llegar a este camino hubiera sido imposible, César, Ana y Javi, el grupo inseparable durante la licenciatura. A Leticia, Valentina, Antigoni, Hugo, Karen, Rocío y Gerardo compañeros del Magíster y del taller de escenografía cuando también fui alumno. Sin olvidarme de Isabel, Eider, Joaquín, Nicolás, Alejandro, Felipe, Laura, Paz y Esteban, de cursos posteriores del Magíster.

A otros amigos que uno va haciendo en distintos lugares y situaciones, como Anita, Isa, Miriam, Carlos, Marcelo, Ben, Ángeles, José María, Arleen, Diego, Francisco, Nicolle, Indira y Dilcia.

También a Ceci, Blanca, Ana, Antonio y Agustín amigos y compañeros antes de embarcarme en la aventura Puertorriqueña.

A Raquel, Mimi y Balki que fueron fieles compañeras en el comienzo de esta andadura.

Mención especial para Angeliz, quien apareció del otro lado del Atlántico y desde hace poco menos de un año, lo es todo para mí y sin su aliento este trabajo no hubiese llegado a puerto, parte de este trabajo a ella va dedicado.

De mi familia a mis abuelos Primo, Osvaldo, Nelis y especialmente Piru, porque siempre han estado a mi lado y han sido un modelo a seguir. A mis tíos Juan, Carlos y Raúl y a mi tías Celia, Eleonora y Popi quien en la distancia siempre estuvo cerca.

A mis hermanos Marcelo, Gabriela, Miguel, Paula y Mariana, así como a mi sobrina Emilia y a su papá Sebastián, a quienes quiero enormemente y que fueron y son un apoyo constante en todas las facetas de la vida.

A mi papá y mi mamá, Alberto y Diana, por ellos soy quien soy, hago lo que hago con gran pasión, libertad, dedicación, respeto, y disfrutándolo. Porque me enseñaron a saber a encarar la vida, para sacarle todo lo que tenga para ofrecernos en cada momento y porque fueron y son los mejores padres que podría haber soñado.

A ellos, a mis hermanos y a Angeliz va dedicado este trabajo.

Abstract

The scenographic process in the staging of the Musical: Shrek the musical.

Traditionally, the discussions about the *mise-en-scene* (theater production) are done around the director's work or the actors. This approach undermines the experience of seeing, the unsaid of the whole production. A proper discussion of the soundless creative process behind the design of the costumes, light and scenography is needed in the theater and performance disciplines. The new approach should be able to consider the work isolated between the artistic and the technical production during different levels of the process. Although we recognize the lack and the need of creative research in the field of costume and light design, our work will be focused on the matters of the scenography (design, development, construction and backstage).

Pamela Howard compares the research process (as a phase of the scenography) with a detective's work where a hunt for visual clues that are embedded in the text is required, but the ground should be carefully prepared. The preparation is done through a thoughtful reading of the text around the gender of the pieces, historical context of the author and the setting where the actions take place. In order to prepare a solid ground, the path of the creative production process of the scenography must be traced. The path begins with the conception of the idea and ends with the intimate encounter of the scenography, as a piece with the audience. Like carving or sculpturing, the scenography process requires an atelier along the path. The trail is not lineal; problems may rise during different stages. Creative scholars (designers, artists, scenographers, etc.) tend to disclose some of these problems during intimate dialogues with close colleges or, in some other cases, the problems are kept in personal introspection examination. Equally, some pathways demand a greater grade of creative and technical production; we acknowledge the musicals, along with the opera and the zarzuela.

The scenographic process in the staging of the Musical: Shrek the musical aims to make a contribution to the body of the scenography knowledge from the inside of the discipline; and to appraise the scenography creative process using the scenographer as a critical lens. Although, we are aware that other supporters have approached the process, the external approximations lack answers to certain vital questions that can only be unknot by a scenographer (participant observer). At the end, two fundamental corollaries will be proof:

1. The **scenography has to be comprehended as a process** that is more profound than just a design; however, it cannot be exclusively circumscribed to the decoration pieces.
2. The **figure of the scenographer is essential** in the *mise-en-scene* of large format production. Although, it will be argued, that is vital in every production no matter the scale.

Why *Shrek, el musical*? It is essential to disclose that it was not a random choice, but it is important to highlight the circumstances of the selection. Based on the aims of the study, it was clear that it would require a musical, opera or zarzuela to unknot the answers challenges, definitions and the structure of the scenography creative process. In October of 2010, the *Magister de Escenografía de la Universidad Complutense de Madrid* received a proposal to collaborate with the design and the making of the scenography of *Shrek, el musical*. As the assistant of the Magister director, I had direct access (observer) to the design phase and the opportunity to be part of the construction phase and the assembly. Equally, I was able to participate as production technician for the company. Do to the active participant observation, I was able to draw and analyze the scenography process pathways for the *mise-en-scene* of *Shrek, el musical*.

Resumen

El proceso escenográfico en la puesta en escena del Musical: Shrek, el musical.

Tradicionalmente, las discusiones sobre la puesta en escena se realizan en torno al trabajo del director o los actores. Este enfoque socava la experiencia de ver, lo que no tiene palabra de toda producción teatral. Es necesario un debate adecuado del proceso creativo en las disciplinas teatrales como son el vestuario, la iluminación y escenografía. El nuevo enfoque debe ser capaz de considerar de manera aislada la relación entre lo creativo y lo técnico en las diferentes etapas del proceso. Aunque se reconoce la falta y necesidad de la investigación creativa en el campo de vestuario y diseño de luces, este trabajo se centrará en la escenografía (diseño, desarrollo, construcción y backstage).

Pamela Howard compara el proceso de investigación (dentro de una fase de la escenografía) con un trabajo detectivesco que requiere una búsqueda de pistas visuales que están incrustadas en el texto, para que el suelo sea preparado cuidadosamente. Esta preparación se realiza a través de una lectura reflexiva del texto en torno al género de la pieza, el contexto histórico del autor y el entorno en el que las acciones se llevan a cabo. Con el fin de preparar un terreno sólido, el camino del proceso creativo de la escenografía debe ser trazado. Comienza con la concepción de la idea y termina con el encuentro íntimo de la escenografía, con el público. Como tallar o esculpir, el proceso de escenografía requiere un proceso de taller a lo largo del recorrido. El camino no es lineal; los problemas pueden aumentar durante las diferentes etapas, creativos vinculados a la enseñanza (diseñadores, artistas, escenógrafos, etc.) tienden a revelar algunos de estos problemas durante los diálogos íntimos y estrechos en clases o conferencias, pero en la mayoría de los casos, estos problemas se mantienen en un plano de introspección personal. Igualmente, se reconoce que algunas producciones exigen un mayor grado de destrezas creativas y técnicas; como es el Musical, junto con la ópera y la zarzuela.

El proceso escenográfico en la puesta en escena del Musical: Shrek, el musical tiene como objetivo hacer una contribución al cuerpo del conocimiento escenografía desde el interior de la disciplina; y para valorar el proceso creativo escenografía utilizando al escenógrafo como una lente crítica. Aunque se es consciente de que desde otros campos han abordado el proceso, las aproximaciones externas carecen de respuestas a ciertas

preguntas vitales que sólo se puede desanudar por un escenógrafo (observador participante). Al final, dos corolarios fundamentales serán la prueba:

1. La escenografía tiene que ser comprendida como un proceso que es más profundo que un simple diseño; sin embargo, no puede ser circunscrito exclusivamente a las piezas del decorado.
2. La figura del escenógrafo es esencial en la puesta en escena de producciones de gran formato. Aunque, se argumenta, que es vital en cada montaje, sin importar la escala.

¿Por qué *Shrek, el musical*? Es esencial revelar que no fue una elección al azar, pero es importante destacar las circunstancias de la selección. Sobre la base de los objetivos del estudio, estaba claro que sería necesario un musical, ópera o zarzuela para desentramar los retos respuestas, definiciones y la estructura del proceso creativo escenografía. En octubre de 2010, el Magister de Escenografía de la Universidad Complutense de Madrid recibió una propuesta para colaborar con el diseño y la realización de la escenografía de *Shrek, el musical*. Como asistente del director Magister, tenía acceso directo (observador) para la fase de diseño y la oportunidad de ser parte activa en la fase de construcción y el montaje. Igualmente, tuve la oportunidad de participar como técnico de la producción para la compañía. Por lo que siendo un observador activo, se dio la oportunidad de trazar y analizar las vías en proceso escenografía para la puesta en escena de *Shrek, el musical*.

Notas Preliminares:

Sobre la utilización de las notas a pie de página, es importante aclarar desde el principio que a parte de su uso para citar bibliografía o aclaraciones específicas, van a tener otras dos funciones destacables:

La primera dar una breve nota biográfica de los nombres que surjan en la investigación relacionados al mundo teatral o de la escenografía, por este motivo y para seguir un orden se aportan datos de todos los nombres relacionados con estos campos, aun cuando son universalmente conocidos. Solamente se excluyeron los nombres de los autores citados, cuando éstos no han tenido ningún desempeño directo en el arte teatral o escenográfico.

La segunda es aclarar todos los términos que son propios del teatro y que por tanto es relativamente normal para alguien poco familiarizado con este argot, no conocer su significado.

En ambos casos se optó por introducirlo como nota al pie para que allá una referencia inmediata al contexto en el que aparecen en el escrito y al mismo tiempo no obligara al lector a estar constantemente yendo al final del escrito para encontrar una referencia.

1.- Introducción:

Al hablar, se piensa o se escribe, sobre la puesta en escena teatral, lo más habitual es que se haga desde la perspectiva del actor o del director de escena y se deja de lado lo que ocurre con la parte del espectáculo que no tiene palabra, pero que visualmente está presente en cualquier tipo de puesta en escena. En esta categoría entra lo que está entre lo técnico y lo artístico¹, como es el caso del vestuario, iluminación o escenografía, la parte en la que se pretende profundizar en este estudio. Sin entrar, de momento, en cuál es el “peso” que tiene la escenografía en el conjunto de la obra teatral, resulta curioso que el desarrollo del proceso que conllevan estas disciplinas, el cual recorre un camino paralelo al resto de la puesta en escena², en los escritos que abarcan el tema de la puesta en escena o montaje teatral es un aspecto al que se le presta poca atención³.

También es cierto que la mayoría de los escritos sobre puesta en escena están hechos desde la perspectiva del actor, director de escena o desde campos como la sociología o la semiótica, es decir que están escritos por o para estas disciplinas. ¿Esto quiere decir qué el escenógrafo no escribe? No, pero cuando lo hace es desde un ámbito pedagógico⁴, donde definen con gran acierto el quehacer escenográfico, pero están enfocados especialmente a enseñar cuál es el concepto del escenógrafo y a qué debe atenderse para formarse como tal, o se escriben desde una perspectiva puramente técnica⁵ donde se enfatizan exclusivamente en cuestiones puramente técnicas del decorado, su construcción y montaje en el escenario. Por estas razones, prácticamente no existen estudios que aborden la escenografía desde su origen hasta su culminación.

Este es el primer punto que se va a intentar abordar en este trabajo de Tesis doctoral; observar por completo el proceso escenográfico, desde la perspectiva de escenógrafo, no desde un enfoque semiótico ni de dirección o de actuación, aunque en algún

¹ No se discute lo creativo o artístico de estas disciplinas, pero autores como Francisco Nieva, destacan el aspecto “técnico” de las mismas y se refiere, por ejemplo, a la escenografía como “escenotecnia” en

² Utilizo el término “paralelo” en el sentido que se entiende en perspectiva cónica, es decir, dos o más rectas, que se unen en un punto.

³ Ver Berthold Brecht, *Escritos sobre teatro* vol. I y II. Buenos Aires. Ediciones Nueva visión, 1963 o Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos, teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona. Editorial Paidós, 2000. Donde se puede ver que la referencia a la escenografía es mínimo en comparación con lo que se considera del actor o director.

⁴ Francisco Nieva, *Tratado de...* *Op cit.* Pamela Howard, *What is Scenography*. New York. Ed. Routledge, 2002; o Hector Calmet, *Escenografía, escenotecnia Iluminación*. Buenos Aires. Ediciones de la Flor, 2003.

⁵ Por ejemplo, Bruno Mello, *Tratatto di scenotecnica*. Novara. De Agostini, 1993.

momento me apoye en estos puntos de vista. Es importante enfatizar desde qué punto se va abordar este proyecto, porque sin restarle validez a las reflexiones que se hacen sobre la escenografía desde otros campos, sean estos más o menos afines, estén relacionados o no⁶, la cuestiones o problemas a los que se atiende son distintos, en cualquier disciplina, si se parte desde adentro de la misma o desde afuera. En este caso se trata de una reflexión sobre la escenografía desde la escenografía.

Dentro del proceso escenográfico se pondrá especial atención al montaje y puesta en escena del decorado, porque es precisamente esta parte la que prácticamente no se menciona en la bibliografía, sea esta desde cualquier enfoque, o si lo se hace se aborda de manera tangencial. Sin entrar a valorar porque esto sucede ya que es algo que queda fuera del objeto de estudio, se parte de suponer⁷ que se debe, de forma muy general por dos motivos. Por un lado que se considere esta parte del proyecto algo puramente técnico sin ningún tipo de interés intelectual y por otro que es un momento bastante “íntimo” de la puesta en escena, donde generalmente surgen todos los problemas e inconvenientes imprevistos, los cuales casi nunca llegan al público y nadie del equipo creativo relata con posterioridad. Lo que queda ahora es rebatir estos dos supuestos, para fundamentar porqué es necesario poner el foco también en esa parte del proceso escenográfico.

Para la primera premisa, un ejemplo de una disciplina que en principio se supone diametralmente opuesta con una labor de carácter creativo, como es el caso de la medicina, se puede consultar abundante bibliografía que se refiere a aspectos puramente técnicos o manuales⁸. Cabe recordar que, por ejemplo parte de la labor de un cirujano recae en un saber hacer con las manos y el saber cómo hacer una incisión sobre la piel es tan importante como conocer toda la teoría que hay detrás. Se entiende que esta es una situación análoga a la parte de puesta en escena de la escenografía es importante, por lo tanto, el no olvidar esta parte del proceso.

⁶ Evidentemente cualquier escrito hecho desde el ámbito teatral va estar relacionado con la escenografía. La semiótica o la sociología, por ejemplo, puede entenderse que su relación con la escenografía va a ser más distante o por lo menos no interesada en el quehacer teatral y/o escenográfico.

⁷ Esta suposición viene fundamentada en el método de razonamiento inductivo. Ver en Sergio Martínez & Godfrey Guillaumin, *Historia, filosofía y enseñanza de la ciencia*. México. UNAM, Instituto de Investigaciones filosóficas, 2005. O Juan Carlos González García, *Diccionario de la filosofía*. Madrid. Ed. EDAF, 2000.

⁸ No creo que sea pertinente en este estudio citar bibliografía específica al respecto, pero se puede comprobar en los archivos y catalogo en línea de distintas universidades, por ejemplo el Catálogo Cisne de la UCM.

Para la segunda premisa, se debe entender que la escenografía como parte de cualquier obra teatral es un quehacer creativo y artístico, por lo que guarda muchas similitudes con otras disciplinas artísticas. Así como la pintura o la escultura tienen su proceso de “taller”, también lo tiene la escenografía. Este proceso se desarrolla desde que el artista⁹ concibe su idea o recibe un encargo, hasta que la obra llega a su destinatario o público. Es un proceso íntimo, ya sea que interviene una única persona o un grupo, porque por lo general poca gente ajena a este proceso tiene acceso directo a dicha parte del proceso y los participantes pocas veces comentan o reflexionan sobre este proceso, más que para sí mismos. A lo sumo se pueden conseguir documentos gráficos o anecdóticos sobre este proceso, como por ejemplo con la serie de fotografías expuestas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, acerca del proceso que siguió Picasso pintando el *Guernica*, o la anécdota que relata Michel Georges¹⁰, a propósito del mismo artista y los “falsos Picasso”. En ambos casos solo se obtienen datos parciales sobre este proceso y tienen interés en la medida que se compara con la obra final.

En el caso del *Guernica*, las fotos muestran que la composición cambió bastante desde el principio al final, pero no se puede saber porqué el artista decidió cambiar lo que estaba haciendo. Lo único que se puede suponer como cierto es que no estaba plenamente convencido de su obra en dicho momento. Con los “falsos Picasso” se tiene evidencia de que alguien observó el proceso también, pero en este caso, incluso al final de ese proceso de “taller” el resultado puede no ser satisfactorio. Pero sobre este proceso en sí poco o nada se dice.

De ambos casos se observa que no existen referencias explícitas del artista al propio proceso, a lo sumo la negación del resultado final como propio. Esta situación sumada a que efectivamente los que tienen acceso a este proceso sean muy pocas personas¹¹ hace que calificar dicho proceso de íntimo, no esté desacertado. En la naturaleza de este trabajo no está explicar porque esto es así, pero si me sirve para apoyar porqué se ha escrito poco al respecto por los mismos autores de las distintas disciplinas artísticas, entre las que también se encuentra la escenografía.

⁹ Este término a menudo tiene connotaciones de grado superlativo en lo que se refiere al desempeño en determinada disciplina. En este caso viene dado considerar un arte, con independencia de su grado de perfección, tanto la pintura, escultura o escenografía y por lo que quien realiza este es un artista. Ver el DRAE en su segunda acepción: " Persona que ejercita alguna arte bella".

¹⁰ Michel Georges-Michel, *Pintores y escultores que conocí (1900-1942)*. Buenos Aires. Editorial Víctor Leru, 1945. p. 15-37.

¹¹ *Ibidem*.

Una vez queda aclarado desde dónde parte mi estudio (la escenografía), queda explicar porqué se centra en el musical y más concretamente, *Shrek, el musical*.

Dentro de todos los géneros teatrales es el musical junto con la ópera y la zarzuela el que mayor grado de exigencia pone sobre la escenografía, comparativamente con otros géneros no líricos (donde no se canta), no tanto desde el punto de vista puramente creativo como técnico y de peso visual¹² en el conjunto de la puesta en escena.

Sin entrar a discutir cuál es la importancia del decorado en el conjunto la obra teatral, ni lo que se debe entender por decorado, de momento, lo cierto es que los géneros líricos se apoyan o tienen mucho más presente la escenografía desde sus orígenes¹³. Una prueba clara de esta situación se encuentra en la evolución del edificio teatral y el espacio escénico¹⁴. Consultando distintas fuentes¹⁵, se puede comprobar cómo cambia y se consolida el edificio teatral a partir del siglo XVII para dar respuesta a las necesidades espaciales que ese nuevo género, la ópera, reclamaba. Estos cambios se hicieron para que el espacio de la escena pudiese ser visualmente transformable. Lo más interesante de la aparición del teatro de herradura está en la parte oculta al público ya que con este tipo de teatros empieza a contarse con un espacio de tramoya, es decir un espacio destinado al cambio y conservación del decorado teatral, por lo que la escenografía a partir de este momento y especialmente en el género lírico adquiere un papel relevante en el conjunto del espectáculo teatral. De hecho la escenografía a partir de este momento y gracias a la transformación que el edificio teatral sufre *ex profeso*, contribuye de manera directa a la dimensión espectacular¹⁶ de la obra teatral.

Por lo tanto parece bastante acertado que para analizar el proceso de puesta en escena de la escenografía se ponga el foco en un género que, en principio, se puede considerar

¹² El concepto de "peso visual" está desarrollado por Rudolf Arheim, *Arte y percepción visual*. Madrid. Ed. Alianza, 1979 y en *El poder del centro*. Madrid. Ed. Alianza, 1984 y está recogido por autores como Vicenç Furió, *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona. Ed. Universitat de Barcelona, 2002. Concepto referido a la composición formal en la pintura, en este caso lo estoy usando de manera análoga para lo que se refiere a la composición general de la obra teatral, es decir además de la escenografía actores, movimiento, texto, iluminación, etc.

¹³ Ver a Andras Batta, *Ópera*. Ed. H.F. Ullman. Madrid, 2009 donde se recoge la ópera como género desde sus inicios hasta nuestro tiempo y donde se puede apreciar cómo desde un principio se dio en este género mucha importancia al decorado.

¹⁴ Espacio que generalmente se conoce como escenario. Ver: Javier López de Guereñu, *Decorado y tramoya*, Ciudad Real. Ñaque Editorial, 2000.

¹⁵ Ver José Antonio Gómez, *Historia visual del escenario*. Madrid. Ed. J. García Verdugo, 1997.

¹⁶ Entiéndase este término en el sentido que se encuentra en la primera acepción del DRAE: "Que tiene caracteres propios de espectáculo público". Pero igualmente en el sentido de que lo espectacular es aquello que sorprende desde un punto de vista puramente sensorial al espectador.

heredero del género que motivó la transformación del espacio teatral y dio a la escenografía una dimensión específica en el conjunto de la puesta en escena. Se puede establecer la premisa de que en principio las exigencias del género musical con el aspecto escenográfico de la puesta en escena será mucho mayor que para una obra de Shakespeare o del Siglo de Oro español. Así observar el proceso de esta será mucho más revelador. Quedará por determinar, al final de este estudio si las conclusiones que se puedan sacar aplicadas al teatro musical son extrapolables a otro tipo de montajes.

¿Porqué *Shrek, el musical*? Justo es reconocer que no fue una elección puramente arbitraria, sino que vino dada por las circunstancias. No obstante no quiere decir que todo este estudio es un capricho del destino. Definitivamente no. Estaba claro desde el principio de mi investigación que para centrarme en un caso concreto debía hacerlo en una obra lírica ya fuese ópera, zarzuela o musical, por las razones antes mencionadas. Entre las primeras opciones estuvieron títulos de ópera y zarzuela, dado que el acceso a este tipo de montajes resultaba mucho más factible que un musical.

En octubre de 2010, sin embargo, llegó al Magister de Escenografía de la UCM la oportunidad de colaborar con Theatre Properties S.L., compañía que se dedica al teatro musical desde finales del siglo XX, en el diseño y realización de un musical, *Shrek, el musical*. Como ayudante del director del Magister (quien al mismo tiempo es tutor de este estudio) tuve acceso directo a la fase de diseño de la escenografía, aunque no participé directamente en la misma, sí pude observar cómo se gestó el diseño de la misma. Donde sí tuve la oportunidad de participar activamente fue en la realización del decorado, el cual se llevó acabo casi por completo por el Magister de Escenografía de la UCM. También pude participar en el proceso de montaje del decorado en el teatro para su estreno en Madrid y por situaciones del azar para mitad del montaje pude incorporarme al equipo de técnicos de maquinaria de la compañía, por lo que además pude observar y participar activa y directamente desde el escenario del proceso final de montaje, ensayos y estreno de la obra, así como de los pormenores del día a día de las funciones, situación harto infrecuente en quien está presente en la primera parte del proceso escenográfico. Por consiguiente, el escoger esta obra de teatro musical presenta grandes ventajas para esta investigación, no tanto por la calidad teatral de la misma (la cual no se va a discutir en este trabajo) sino por la posibilidad de analizar de un caso específico en todas las fases del proceso escenográfico.

2.- Metodología y marco teórico:

La base metodológica sobre la que se sustenta este estudio es el análisis de un aspecto de una disciplina artística, la escenografía, desde la propia labor escenográfica como disciplina, centrando el enfoque intelectual y analítico en la propia escenografía. Se enmarca este trabajo de parte quien se ha enfrentado (y se enfrenta) al quehacer de las Bellas Artes en general y la escenografía en particular. Por lo tanto la manera de aproximarse a la materia es completamente distinta del que lo hace desde la perspectiva teórica del teatro, la sociología o la semiótica. Existe también una metodología de trabajo que es propia de esta disciplina, la cual como tarea creativa comparte muchos puntos con otras áreas del terreno artístico. Es esta metodología o manera de trabajar la que se piensa seguir en este estudio.

Una de las primeras cosas que tiene el escenógrafo a su alcance alude a que los puntos de referencia para echar a andar su proceso creativo pueden venir de cualquier campo. En ese sentido el sociólogo francés Michel Maffesoli aboga por "elaborar un saber "dionisiaco" que esté lo más cerca posible de su objeto"¹⁷. Esta afirmación plantea tres cuestiones: la primera que ya se está aplicando el "método escenográfico", apoyándose en conceptos elaborados para otro campo, pero que apoyan el concepto que aquí estoy intentando desarrollar. La segunda es que, efectivamente, se puede extrapolar a este campo, para comprender o en este caso "saber" mejor sobre la escenografía, se debe plantear un modelo que esté en máxima sintonía con el "objeto de estudio". La tercera hace referencia a, que desde la academia¹⁸, sorprendentemente, no solo en áreas de conocimiento propias del terreno artístico se aplican modelos, para generar o fijar conocimiento, que establecen que lo que no encaja en el modelo, a nivel general, no sea tenido en cuenta. En este sentido el mismo autor, basándose en una cita de Julien Gracq¹⁹, indica:

¹⁷ Michel Maffesoli, *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Barcelona. Ed. Paidós, 1997. p. 12

¹⁸ Entiéndase este término como el que mejor puede engranar el concepto de saber universitario desde una perspectiva global.

¹⁹ J. Gracq (1910- 2007), seudónimo del escritor y profesor francés, Louis Poirier.

"El "tono de anteayer", el del racionalismo abstracto, ya no se lleva cuando la apariencia, el sentido común o lo vivido vuelven a tomar una importancia que la modernidad les había negado"²⁰.

Sin entrar en la literalidad de lo que Mafessoli plantea, pero está claro que pone de manifiesto que en la actualidad existe una necesidad de cambiar los modelos de conocimiento, o cuanto menos revisarlos, pues si para el campo de las ciencias sociales puede volverse un imperativo, para la escenografía también. Pamela Howard²¹ también da cuenta de que existe además en escenografía un problema desde una perspectiva teórica por la cual buena parte de lo escrito sobre esta disciplina parte de campos que le son ajenos²². No obstante, lo interesante en este punto es que estos campos en cuestión aplican métodos que les son propios, sin restarle validez a sus conclusiones²³. La base de este estudio la voy a plantear siguiendo la metodología propia del escenógrafo. Entiendo que es necesario partir de esta forma por que como el propio Mafessoli indica:

"Para afirmarse primero, para reivindicar su hegemonía, el racionalismo se inventa un valedor, un doble oscuro: el irracionalismo, que bajo distintos nombres -oscurantismo, reacción, tradición, pensamiento orgánico-, permitirá al primero mostrarse como el discurso de referencia (...)"²⁴.

En este caso no es necesario entrar en la discusión de racionalismo versus irracionalismo, porque por un lado está claramente planteada por el sociólogo francés, y por otro, el sentido de traer a colación esta dualidad es por el hecho de que todo lo que cae en el saco del terreno creativo desde una perspectiva demasiado racionalista (donde a menudo se sitúa el pensamiento y quehacer académico) es considerado como algo irracional e inabordable desde parámetros racionalistas, quedando lo que no encaja en estos parámetros fuera del campo del conocimiento. Ciertamente es que actualmente en la mayoría de las Universidades a nivel mundial cuentan con facultades, departamentos o

²⁰ Michel Maffesoli, *Elogio de la... Op. cit.* p.18

²¹ P. Howard, escenógrafa y profesora de escenografía inglesa, se formó en Birmingham y ha enseñado en distintos centros europeos, como el Central Saint Martins College of Art and Design London, el Institut del Teatre de Barcelona, o University of the Arts Helsinki, entre otros. Además de haber trabajado en innumerables obras por toda Inglaterra y el resto de Europa. En la década pasada, publicó, primero como artículo y después como libro, el texto aquí citado.

²² Pamela Howard en, Jane Collins & Andrew Nisbet, *Theatre and Performance Design, a reader in scenography*. Nueva York. Routledge, 2010. p. XXIII.

²³ En parte me voy a apoyar en este tipo de autores como por ejemplo, Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona (2000).

²⁴ Michel Maffesoli, *Elogio de la... Op. cit.* p.33

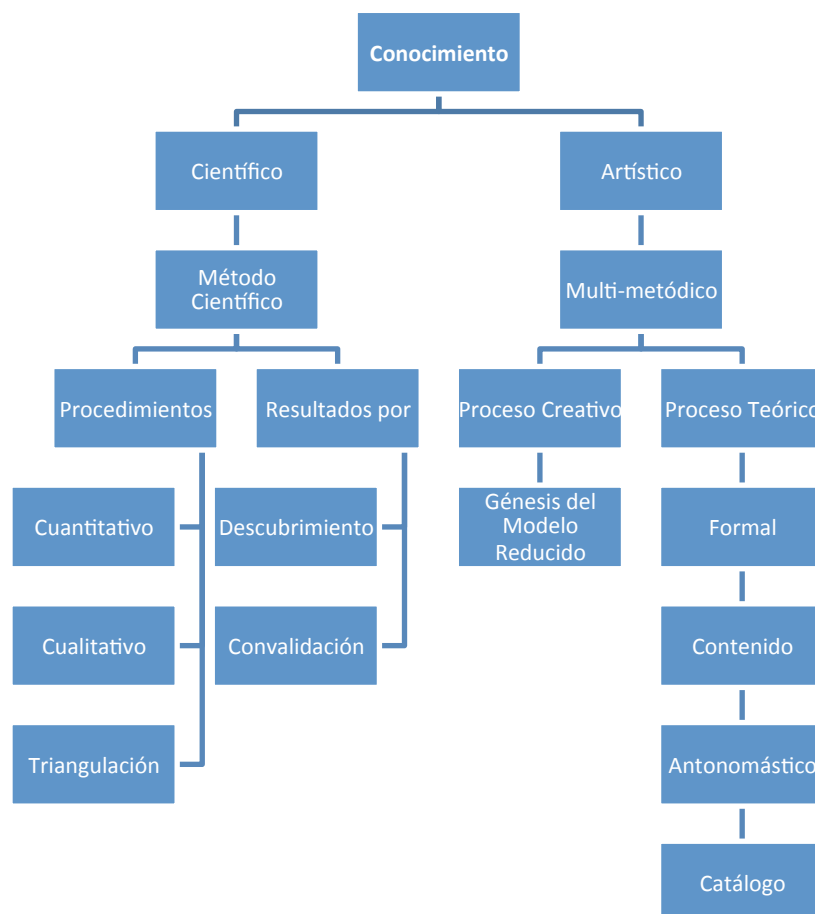
programas relativos a Bellas Artes, Drama o Música. Si bien no en todos lados están equiparados en cuanto nivel de estudios (grado o postgrados) en todas la Universidades que cuentan con este tipo de estudios se presenta un problema similar, cómo incorporar o contabilizar el quehacer creativo de los profesores de estas áreas en el currículum académico²⁵. Sin embrago es justo reconocer que desde hace algunos años, las universidades se están abriendo a estos nuevos modelos de conocimiento, siendo claro de esto la UCM, con Tesis Doctorales que incorporan y reconocen la labor artística como parte del conocimiento²⁶.

Existe bibliografía sobre metodología en investigación artística y modelos de conocimiento, como el esquema que Susana López Kraus²⁷ que resulta muy ilustrativo como lugar en donde se va a situar este estudio.

²⁵ Artículos como los de Luz Dary Alzate Ochoa & Daryeny Parada Giraldo, *La investigación en las artes escénicas del departamento de teatro de la facultad de artes, de la Universidad de Antioquia*. Universidad de Caldas. Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 3, 2009. pp. 22 - 38; Henk Borgdorff, *El debate sobre la investigación en las artes*. Universidad de Ámsterdam. 31 de Enero 2006. Consultado 8 Octubre de 2013 www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes.doc; dan cuenta de esta inquietud sobre el tema.

²⁶ Un ejemplo excelente es la Tesis del Dr. Rafael Trobat, *La fotografía documental como vehículo de expresión artística: un proyecto fotográfico: Nicaragua 1990-2003 : tesis doctoral*. Dir. Joaquín Perea. UCM, 2005.

²⁷ Mg. Susana López Kraus, *Metodología de investigación artística nº3*. Universidad de la Plata. Facultad de Bellas Artes. Consultado 22 diciembre 2013. www.fba.unlp.edu.ar/meto-art/. también en la misma localización la autora desarrolla estupendamente los conceptos de investigación artística.



Como se puede observar en este esquema se reconoce la premisa que es esencial para este trabajo; a través del terreno artístico se puede llegar al conocimiento y al mismo tiempo parte de este corresponde a este terreno. Estando claro que este estudio cae en la ramificación de la derecha de este esquema y donde realmente se va a situar es entre el *proceso creativo* y el *proceso teórico*. Porque parte de quien se ha enfrentado activamente al *proceso creativo* y reflexiona sobre tal proceso²⁸, el resultado de esta reflexión puede caer dentro del terreno de lo teórico, pero al partir desde el lado del *proceso creativo*, por lo que me propongo hacer es seguir la metodología propia del escenógrafo al enfrentarse a este reto.

Cabe preguntarse de si al tratarse de un proceso creativo existe una metodología común en el quehacer escenográfico. No se va a establecer una constante universal para ese momento casi quimérico por el cual surgen las ideas o conceptos creativos. Como decía

²⁸ Los ejemplos más claros de este tipo de escritos los encontramos en autores y pintores como Kandinsky, Klee, Albers o Arheim. Ver Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona. Ed. Paidós, 2005. Paul Klee, *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires. Ed. Caldén, 1979. Joseph Albers, *La interacción del color*. Madrid. Ed. Alianza, 2001. Rudolf Arheim, *Arte y percepción ... Op. cit.*

Picasso: "cuando venga la inspiración que me encuentre trabajando"²⁹. El comienzo de este proceso de "me encuentre trabajando", en el caso de la escenografía este, en su inicio, es similar en todos lados. Aun habiendo señalado que la bibliografía existente a este respecto es relativamente vaga, o poco precisa, todas señalan como punto de partida de la escenografía, el texto teatral³⁰. Conviene dejar claro desde este momento que la escenografía está indisolublemente ligada al arte teatral y este parte siempre de un texto³¹. Sea de la naturaleza que sea el texto, desde esta base, se inicia una fase de investigación. Como apunta Pamela Howard: "*Researching is detective work- a hunt for the visual clues embedded in the text. The ground has to be carefully prepared*"³².

Hay dos conceptos que menciona que es preciso que no sean pasados por alto. Por un lado "*The ground*" (el terreno), que es *il pensiero*³³ del escenógrafo, el cual debe estar, antes de enfrentarse al texto, ya regado con la experiencia y la sensibilidad propia del creativo, pero al mismo tiempo lo más despejado posible, como si de un campo a punto de ser sembrado se tratase, para que el resultado de la investigación pueda dar los frutos adecuados, en sintonía con el texto. Por otro lado, el "*detective work*" (trabajo detectivesco), expresa muy bien cómo se aborda la lectura de un texto que no está escrito para ningún miembro del equipo creativo³⁴, es decir, el escenógrafo no sería el receptor potencial del texto teatral³⁵. La investigación por tanto consiste en una lectura en la que se busca lo que no está a "simple vista" en el texto, esta "*hunt*" (cacería) es posible gracias a otra investigación paralela a la lectura del texto, donde se resuelven las

²⁹ Ver Michel Georges-Michel, *Pintores y escultores... Op. cit.*

³⁰ En este sentido ver: Arnold Aronson, *Looking into the abyss. Essays on Scenography*. Ann Arbor. The University of Michigan Press. 2005. También aunque no sea propio del campo son interesantes las reflexiones de Patrice Pavis, en Patrice Pavis, *El análisis de... Op. cit.*

³¹ Aun teniendo en cuenta parte de la corriente post moderna, que en algún momento abogó por la desaparición del texto teatral o cuestionó su necesidad, gracias a excelentes trabajos como los de Patrice Pavis, *El análisis de... Op. cit.*; desde una perspectiva completamente distinta permiten fijar y entender el concepto de *texto teatral* de una manera global.

³² Pamela Howard, *What is Scenography*. Nueva York. Routledge, 2002. p. 36.

³³ *Il pensiero*: Utilizo este término del italiano (la traducción literal sería *el pensamiento*), porque define mejor el concepto que se refiere al mundo donde se generan o surgen las ideas, fruto del bagaje de cada persona y lo que esta incorpora, en este caso, con la lectura e investigación del mismo.

³⁴ Existen excelentes escritos sobre el texto teatral: Berthold Brecht, *Escritos sobre teatro*. Vol. I y II. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1963; Anotnie Artaud, *El teatro y su doble*. Barcelona, EDHASA, 1983; Raúl Héctor Castagnino, *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*. Buenos Aires, Ed. Plus Ultra, 1981; o Patrice Pavis, *El análisis de... Op.cit.*; y especialmente de este mismo autor su magnífico artículo, *Del texto a la escena, un parto difícil*, Semiosis. 19 (julio-diciembre) México, 1987. p. 173-190. Si bien se puede entender que parte de las notaciones van referidas esencialmente a describir el ambiente de la escena, lo cierto es que muchas veces los datos sobre *dónde* transcurre la escena están diseminados por todo el texto.

³⁵ Sobre la cuestión del texto teatral y sus receptores, profundizaré más adelante.

siguientes cuestiones: Género teatral; Contexto histórico del autor de la obra y Contexto histórico de la época que evoca el texto.

Género teatral: Evidentemente se trata de saber qué clase de obra teatral es a la que se está enfrentado cualquiera de los miembros del equipo creativo, porque esta cuestión es clave para resolver otras como el tipo de espacio al que va a ir el espectáculo (generalmente los espectáculos musicales se representan en teatros más grandes que otros géneros), lo que el propio género pide de escenografía (por ejemplo la ópera demanda un peso en la escenografía, mayor una obra de teatro del Siglo de Oro, o si se trata de una comedia por ejemplo, por lo general se debe ser lo más fiel posible al texto), también lo que el público espera de ese género, o el presupuesto que se va a tener (no va a ser lo mismo una obra de dos actores, que una donde haya cincuenta intérpretes en escena).

Contexto histórico del autor la obra: Esto puede darle conferirle claves al escenógrafo, como a cualquier otro lector, sobre cómo y porqué el autor escribe lo que escribe, pero también, especialmente al escenógrafo, imaginarse cómo el autor vivía o qué era lo que pasaba a su alrededor y poder obtener claves sobre colores o formas para la escenografía.

Contexto histórico de la época que evoca la obra: No aplica para todas las obras, solo para aquellas que están ubicadas en un periodo concreto y reconocible por el público. Esto quiere decir que para analizarlo hay que tener en cuenta tres factores:

- 1.- Lo que se sabe en la actualidad a propósito de la época en cuestión.
- 2.- Lo que se conocía en la época del autor.
- 3.- Lo que el público conoce y sobre todo reconoce de dicho periodo.

Estos tres factores son importantes tenerlos en cuenta todos a la vez, porque propiciará un mayor control y libertad sobre la propuesta que como escenógrafo se realice. Un ejemplo muy ilustrativo en el teatro se encuentra con la ópera *Aida*, de Giuseppe Verdi.



Aida, en el Teatro de La Scala de Milán, temporada 1985/1986. Luca Ronconi (director de escena), Mauro Pagano (escenógrafo).



Aida, en el Teatro del Liceo de Barcelona, temporada 2002/2003. José Antonio Gutiérrez (director de escena), Josep Mestre Cabanes (escenógrafo).

En estos dos ejemplos de la misma obra, pero montajes diferentes, se puede observar cómo en el primer caso se optó por mostrar el Antiguo Egipto en ruinas, lo cual se sabe que para la época de los faraones, su arquitectura lucía en todo su esplendor, pero sin embargo está acorde con cómo se percibe, en la actualidad, lo que nos ha llegado de esa cultura. En el segundo, ocurre todo lo contrario, se elige optar por una mayor coherencia con la época en la que transcurre la historia. Las dos propuestas son en principio válidas, pero esa "*The ground has to be carefully prepared*", exige que se conozcan ambos caminos.

Como indicaba esto solo se aplica a textos que se ambientan en un periodo concreto³⁶, aunque existe el caso de la obra que transcurren en un tiempo y lugar fantástico (como particularmente es el caso de la obra que se ocupa este estudio), en ese caso se tienen en cuenta el primer y el tercer factor, por un lado lo que se conoce³⁷ de ese mundo fantástico y lo que el público también imagina de este. El ejemplo más claro en este sentido se encuentra en el mundo del cine, cuando se adapta una novela a este arte.

De esta doble investigación paralela, más lo que el escenógrafo trae de su formación, se compone el *terreno*, de de la manera más libre y personal que permite todo proceso creativo el artista va tomando del propio *terreno* los elementos³⁸ que entiende más oportunos para ir armando y modelando su idea, la cual concluirá en su propuesta para la obra en la que esté trabajando en cada caso.

Este esquema de investigación es el que pretendo seguir y aplicar en este estudio. No tanto lo que se refiere a la lectura del texto y a encontrar pistas visuales en el mismo, porque este trabajo no trata de replantear el planteamiento creativo desde el punto de vista escenográfico. Sin embargo me interesa estar lo más cerca posible del proceso creativo, por lo que voy a seguir la parte que se refiere a la investigación paralela³⁹ a la lectura del texto. Con la rigurosidad que requiere un trabajo de estas características,

³⁶ Existe también la posibilidad de que el director decida mover la época y el lugar en el que transcurre la obra, hecho que no lo he mencionado para hacer más fluido el discurso, pero en ese caso aplican de igual manera los tres factores mencionados.

³⁷ Entiéndase lo que pueda haber escrito, en soportes visuales (pintura, fotografía, escultura, dibujo, etc.) o incluso musicales.

³⁸ Utilizo este término en el sentido más abstracto y general posible, haciendo referencia a que puede tratarse de un color, forma, idea, concepto, pasaje literario o musical, en resumen, todo lo que sea susceptible transformarse o adaptarse en una idea para conformar la escenografía de la obra que sea.

³⁹ Voy a utilizar este término, *investigación paralela*, para referirme a la segunda investigación, la cual es una investigación más "al uso académico", pero me interesa conservar el matiz que aporta Pamela Howard, en la cita reseñada.

pero con la flexibilidad y libertad que todo proceso creativo permite, existiendo la posibilidad de buscar y aportar los "elementos" que sumen al desarrollo de este trabajo. Al haber dejado claro desde dónde me estoy situando, tiene mucho sentido lo que Maffesoli, apoyándose en Pico de la Mirandola señala:

"De ese modo, un espíritu tan universal como Pico de la Mirandola considera que ciertas cosas importantes necesitan tal estado de espíritu, mientras que otras cosas necesitan de otros estados: "Cuando vas a escuchar a los que tocan la flauta o la cítara, sé todo orejas, pero cuando vas a escuchar a los filósofos, retírate de los sentidos, adéntrate en ti mismo, en las profundidades del alma y los repliegues del espíritu, para poder así oír la música del Apolo celeste"⁴⁰.

No voy a adoptar una postura radical y "ser todos ojos" para aproximarme a la escenografía, primero porque se trata de un arte ligado a otro y éste es *multisensorial*⁴¹ (el teatro) y segundo porque es apropiado reconocer que este trabajo conlleva una parte de "filosofía", de introspección no hacia mí mismo sino de la propia disciplina. Por este motivo y con la libertad que este método acepta, me apoyo en la idea de saber que Maffesoli propone.

Antes de continuar, para no ser tampoco demasiado incoherente con la idea de la escenografía como una disciplina fundamentalmente visual, se va a ir incorporando imágenes junto con el texto en los momentos que se considere oportuno, evitando dejarlas todas en un apéndice al final de este trabajo, dado que es una mejor manera de enroscar el elemento visual con el teórico y que permite aproximarse formalmente mucho más a lo que se está intentando definir como método escenográfico⁴².

Se había establecido que la *investigación paralela* se compone de tres partes:

1. Género teatral.

⁴⁰ Michel Maffesoli, *Elogio de la... Op. cit.* p. 54.

⁴¹ Este concepto se refiere a los sentidos (siguiendo el sentido de la cita de Maffesoli que intervienen en la percepción del teatro, además hay escrito al respecto, por ejemplo en: Patrice Pavis, *Op. cit.* en el primer capítulo del libro deja ver la complejidad del análisis de los espectáculos, debido a esta cuestión. También Taracón define claramente este concepto; en Santiago Taracón, *Teoría del teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid, Ed. Fundamentos, 2006.

⁴² Propongo este término, apoyándome en trabajos como los de Pamela Howard o Francisco Nieva, observado que existen ciertos puntos en común en el método de trabajo de distintos escenógrafos y con este término intento darle un carácter, sino universal, por lo menos normativo en tanto es una constante que se repite.

2. Contexto histórico del autor de la obra.

3.Contexto histórico de la época que evoca la obra.

Empezando, precisamente, definiendo el género teatral del caso concreto que ocupa este estudio, el musical, presentando qué diferencias guarda con otros géneros de teatro lírico, como pueden ser la zarzuela o la ópera. A continuación el origen y evolución de este género, a nivel mundial, primero y después, de manera más resumida, cómo se desarrolló este en España, lugar donde se estrenó *Shrek, el musical*. Con este punto, se termina de contestar a los interrogantes que puedan haber quedado sobre el género teatral y presentando el contexto en el que se escribe la obra, empezando así contestar a los otros dos factores mencionados.

El sentido de poner estos puntos en este orden y dejar parte de las cuestiones sin resolver aun siendo que interesa plantear un marco general, antes de adentrarse en el caso particular. Como si de un dibujo se tratase estos puntos serán las primeras líneas, donde se va esbozando lo que sucederá al final, como sucede en la creación gráfica que se va armando la pieza atendiéndola en su totalidad desde el principio.

Una vez que el marco general está definido, se entrará en el caso concreto, comenzando por ver de dónde viene *Shrek, el musical*, cuáles son sus antecedentes. Es comúnmente conocido que antes de la obra de teatro hubo una película, pero ¿Hubo algo antes? o ¿Cual es la relación que guarda la obra teatral con la cinematográfica? Con este punto se espera terminar de contestar a los interrogantes (*factores*) generales, que quedaban por completar, el *Contexto histórico de la época que evoca la obra*, en su variante para cuando se trata de un contexto fantástico. El *Contexto histórico del autor de la obra*, al tratarse de una obra contemporánea, (se estrenó en Broadway a nivel mundial en 2008), los referentes en lo que al contexto histórico de la obra y del autor se refiere, son compartidos por todos. Además se espera que con los apuntes que se hagan al abordar la evolución del género musical quede claramente definido. Pero si ello no resultase suficiente, se incluirán, de manera muy esquemática, los rasgos esenciales de lo que ocurrió a finales de la primera década del siglo XXI. Todo esto es para ser lo más coherente posible con la metodología propuesta y teniendo en cuenta la relevancia de este trabajo, dado que también es necesario tener en cuenta, que la misma metodología acepta cierto grado de flexibilidad a la hora de seguirla.

Con origen de la obra en cuestión definido, se profundizará en el caso específico de análisis, que permitirá observar el proceso escenográfico. Lo primero que se realizará es comentar cómo es la obra desde la perspectiva del público, para así tener una referencia de lo que se va a tratar a continuación y también poder comparar ésta con los orígenes de la misma. Después contestaré a una cuestión que desde el ámbito de la escenografía es completamente fundamental: la elección del teatro. Esta cuestión de carácter eminentemente técnico, es esencial para el escenógrafo, dado que permitirá definir dónde va a ir la obra, que espacio va a tener para colocar su decorado. Es una cuestión que parte como premisa a la hora de elaborar cualquier propuesta⁴³.

El punto siguiente será el planteamiento escenográfico que hubo para esta puesta en escena, observando cual fue el proceso que se siguió para elaborar el proyecto de la escenografía. Es en este momento cuando seguramente se verá la necesidad definir lo que es el *escenógrafo* y previsiblemente haya que abordar también la definición de *escenografía*. Probablemente surja la pregunta de porque no definir estos conceptos desde el principio, especialmente cuando se está previendo que en algún momento habrá que hacerlo. Siguiendo una metodología científica probablemente sería lo que se hiciese nada más acabar este punto, pero como ya se ha indicado, desde el terreno artístico puedo ir avanzando sobre el trabajo y dar los trazos que definan el estudio en el momento que sea preciso.

Dentro del planteamiento escenográfico se observará la construcción de la escenografía, identificando esta parte como una más dentro del proceso. No es habitual que se tenga en cuenta esta parte en bibliografía que no sea de carácter técnico exclusivamente⁴⁴, pero a pesar de ello, se concibe que para ver el proceso de manera global es importante mencionarlo también.

Por último y como si de un proyecto escenográfico se tratase, se abordará el montaje del decorado en el teatro y si al empezar a hablar de *Shrek, el musical* se sitúa el escrito en la posición del público. Ahora se efectuará desde adentro del escenario, desde la visión

⁴³ La relevancia para el escenógrafo de conocer el espacio teatral, puede apreciarse numerosos autores, como por ejemplo Francisco Nieva, en Francisco Nieva, *Tratado de escenografía*, Madrid. Ed. Fundamentos. 2000; Javier López de Guereñu, *Decorado y tramoya*, Ciudad Real. Naque editorial, 2000; o Rafael Portillo (coord.), *El teatro en tus manos: Iniciación a la práctica escénica*, Madrid. Ed. Complutense, 1995.

⁴⁴ Autores y textos ya mencionados, como Pamela Howard, Arnold Aronson o Francisco Nieva dan prueba de ello.

del técnico, para poder aportar, no solo la visión estética de la escenografía, que sería la que contempla el público, sino también la perspectiva funcional de la misma, en tanto que lo que pretendo reflejar es cómo se mueve (funciona), la escenografía en el escenario.

Con todo esto espero haber dibujado un mapa que muestre el camino que recorre la escenografía, como si de un río se tratase desde que nace en lo alto de la cabeza del escenógrafo, hasta que desemboca en el teatro frente al público. Trazar este mapa es el primer objetivo de este estudio, porque aportará una visión global e integral de lo que es la escenografía, no solo desde la teoría, sino también desde la práctica.

Sobre este mapa espero probar mis dos hipótesis sobre esta disciplina:

1.- **La escenografía debe entenderse como un proceso** que va más allá del diseño, como tampoco debe circunscribirse al decorado exclusivamente. La misma noción de diseño por su vinculación diseñador debe ser reformulada para la escenografía. Este es un debate vigente, como Pamela Howard apunta:

"The summary of all this thinking is embodied in the new manifesto for the former Prague Quadrennial of Stage Design, now renamed the Prague Quadrennial for Design and Space 2011. In this new guise, the Quadrennial will be "working with performance to research scenography as a wider cultural phenomenon, appearing in many aspects of art and life"⁴⁵.

Esto demuestra, que la definición del propio campo es una cuestión que está candente en los mismos escenógrafos. Observando que este es un punto medular en la escenografía, voy a defender y partir de la hipótesis que la escenografía debe considerarse como un todo desde, el primer boceto, pasando por la construcción, montaje en el teatro y estreno frente al público. Todo este recorrido lo entiendo como un *proceso*, por el carácter evolutivo que tiene, la escenografía, entendida desde esta perspectiva. No pretendo invalidar el concepto de escenografía entendida en su fase de diseño o proyecto exclusivamente, en disciplinas cercanas como la arquitectura se

⁴⁵ Pamela Howard en: Jane Collins y Andrew Nisbet (Coord.), *Theatre and performance design. A reader in scenography*. Nueva York, Ed. Routledge, 2010. p. XXIV. Es importante señalar que la Cuadrienal de Praga, es el foro sobre escenografía, que lleva celebrándose desde 1967, con más prestigio y reconocimiento a nivel mundial.

entiende la fase de diseño o proyecto como parte de la disciplina⁴⁶, además que dejaría fuera del campo a escenógrafos como Appia⁴⁷, uno de los grandes transformadores de la disciplina, pero que mucho de sus planteamientos no pasaron del boceto. Pero parto de la base que la escenografía, como arte ligado al teatro y el teatro ligado a la confrontación en vivo con los espectadores, debe considerarse también la relación entre espectador y escenografía.

2.- La figura del escenógrafo es esencial en la puesta en escena de obras de gran formato. Espero poder demostrar que la figura del escenógrafo es importante en cualquier tipo de puesta en escena. Sospecho que en obras de pequeño formato, puede ser una figura prescindible, aunque su rol debería estar presente, es decir que alguno de los miembros de la compañía, asuma su posición. Con todo, en espectáculos de gran formato, donde el volumen y complejidad de lo que se le exige a la puesta en escena en general y a la escenografía en particular es muy grande, no solo se debe considerar la figura del escenógrafo como fundamental, sino que este ya no puede ser meramente un rol a asumir por alguien sin preparación necesaria para hacerse cargo de lo que implica la escenografía en este caso.

Tampoco espero demostrar que la figura del escenógrafo, en el peso de la puesta en escena deba equipararse a la del primer actor o del director de escena, pero así como estos se han formado para tal fin, en el caso del escenógrafo ocurre igual. Aunque se puntualice en el género musical, nuevamente por el volumen del decorado hace que no sea descabellada plantear la hipótesis abarcando a las obras de gran formato, como lo son la ópera o la zarzuela, porque dejando a un lado las categorizaciones que se puedan hacer, desde un punto de vista técnico existen grandes analogías entre este tipo de espectáculos, como el tamaño de los teatros, o los cambios de decorado de un acto a otro.

⁴⁶ En la mayoría de los libros que abordan la definición de arquitectura, la definen incluyendo el diseño y el proyecto, como en Alfonso Muñoz Cosme, *El proyecto de arquitectura*, Barcelona. Ed. Reverté. 2008. p. 15-21.

⁴⁷ A. Appia, (1862-1928) escenógrafo suizo que es uno de los más grandes renovadores de esta disciplina, a pesar de que su trabajo fue más teórico que práctico (por no conseguir, especialmente, productores dispuestos a asumir sus ideas). Rechazo de plano el uso de la escenografía bidimensional, tan común desde el Barroco italiano hasta el siglo XX, siendo uno de los primeros escenógrafos en reclamar la tridimensionalidad del decorado, además fue uno de los primeros en darle especial importancia a la iluminación.

Por este motivo mi hipótesis será que esta figura es fundamental en la puesta en escena de espectáculos de gran formato que son los más complejos desde el punto de vista técnico y al mismo tiempo demandan una gran respuesta visual por parte de la escenografía.

3.- El musical como género teatral:

La definición más simple, aquella que puede pertenecer al imaginario colectivo, dirá que es el género teatral en el que la acción se desenvuelve principalmente entre secciones cantadas y bailadas. Sin embargo si tomase esta definición tal cual, entraría en conflicto con la definición de otros géneros teatrales donde la música también interviene de manera fundamental, como la ópera o la zarzuela. Parto de la base de que el musical es un género independiente con entidad propia.

La definición que da el diccionario de la RAE, para el término musical en su segunda acepción es: "Género teatral o cinematográfico de origen angloamericano, en que la acción se desarrolla con partes cantadas y bailadas"⁴⁸. Esta definición es concisa, concreta y correcta. Puede servir como punto de partida para cualquier análisis de este tipo de género teatral, pero para un trabajo de esta naturaleza, creo que le faltan algunos matices.

Es curioso que en el *Diccionario de Teatro* de Patrice Pavis, no existe ninguna entrada referente al teatro musical, ni mucho menos al género en sí mismo, la más cercana a la definición que estoy buscando es la de "música incidental":

"Música utilizada en la puesta en escena de un espectáculo bien sea compuesta especialmente para la obra o tomada de composiciones ya existentes, bien constituya una obra autónoma válida o exista solamente en relación a la puesta en escena. A veces, la composición adquiere tal importancia que relega el texto a un plano secundario y se transforma en una forma musical (ópera, intermedio musical, obertura, final)"⁴⁹.

Más abajo hace una catalogación de la "música incidental":

"I. Estatuto del acompañamiento musical.

A. Música producida y motivada por la ficción: un personaje canta o toca un instrumento.

B. Música producida fuera del universo dramático:

⁴⁸ <http://lema.rae.es/drae/?val=musical>

⁴⁹ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona. Ed. Paidós, 1980 p.328.

1.- Procedencia no visible: (...)

2.- Procedencia visible: (...)

3.- Música que forma parte (mucho o poco) tanto de una ficción como de una realidad exterior ilustrativa. Es el caso de los experimentos actuales acerca del *teatro musical* (LIBIOULLE, 1975). Los elementos verbales y musicales no son contradictorios, sino partes integrantes de la producción escénica global"⁵⁰.

Lo que aporta sobre la música dentro de la puesta en escena es muy interesante y en muchos puntos puede entrar en una definición del género musical. Pero lo que es una definición válida desde el terreno de la semiótica⁵¹, no lo es tanto desde el teatro o la escenografía. Porque cuando habla de teatro lírico como género, ese cajón donde pueden entrar la ópera, la zarzuela, el musical y demás géneros o subgéneros donde la música ni es incidental ni es un elemento accesorio, sino que es un elemento fundamental en este tipo de espectáculos, los cuales tienen validez por sí mismos dentro del mundo teatral y de la representación escénica, es decir que son considerados como un tipo de teatro más. Sobre este punto basta con observar todos los teatros de ópera que existen a nivel mundial, o lo que ocurre en Broadway, la Gran Vía madrileña o la calle Corrientes en Buenos Aires, donde la mayoría de sus salas están dedicadas al teatro musical. La razón fundamental por la que no se considera acertada esta definición es que al hablar de música incidental, deja implícito que se trata de un elemento accesorio y por lo tanto que se puede prescindir de él, si bien en su explicación deja la puerta abierta a situaciones en la que no es así, entiendo que en el caso del teatro lírico en general y el musical en particular, la cuestión de la música como algo intrínseco al género debe estar clara desde el principio.

Marcela Ruiz Lugo y Ariel Contreras en su *Glosario de términos del arte teatral*, no tienen ninguna referencia directa al musical, lo más cercano es "Música teatral" la cual es una definición similar a la de Patrice Pavis, aunque mucho menos razonada y "*Music Hall*" de la cual dicen:

"Variedad popular de espectáculo integrado por diversos actos o escenas sin conexión entre sí, donde artistas solos o en grupos de actores dan a conocer el

⁵⁰ *Ibidem*. p 328. Aunque solo cito el tercer punto, entiendo que es interesante ver los puntos en los que divide esta catalogación.

⁵¹ Al no ser mi campo no puedo, ni debo entrar a valorarla desde la perspectiva semiótica.

texto, siempre con una gran dosis de humor, sentimentalismo y canciones, a veces acompañados de juegos malabares, acrobacia, etc. Este espectáculo tiene un espíritu esencialmente prosaico. Su origen reside en las viejas canciones de taberna, que en otros tiempos llevaban adscritos a su nombre la palabra *Hall*⁵².

En este caso se trata de un género próximo al musical, que puede considerarse como uno de los géneros que lo precedieron, pero en la actualidad en el musical si hay una conexión y relación dramática entre las escenas.

Otra definición próxima al musical que aportan es la de "ópera cómica":

"El concepto de ópera cómica parece involucrar la idea de diversión y burla propia de la ópera bufa. Sin embargo, a principios del siglo XIX se designaban así en Francia las creaciones cuyo tema era serio, pero cuyos personajes no pertenecían a la estirpe mitológica"⁵³.

Este es otro de los géneros que se considera entre los predecesores del musical, de hecho en ocasiones no resulta fácil diferenciar un género de otro, especialmente en los orígenes del género musical. Con todo se puede observar que no se llega a definir el musical.

Yendo a la lengua inglesa, Wilfred Granville, define *Musical* como: "*A musical comedy or revue (American)*"⁵⁴ esta definición es demasiado escueta o por sí sola no aporta demasiado, por suerte, el mismo autor si da una definición para *Musical Comedy*:

"*An Operetta, a light comedy set to music. There is a song motive running through the play and goods parts for the heroine, hero and comedian*"⁵⁵.

Operetta la define como: "*A short opera, or musical comedy on operatelines*"⁵⁶.

Lo que se puede sacar en claro de estas dos definiciones es que probablemente no sea tarea fácil, aportar una definición de musical que esté completamente separada de otro tipo de géneros ya sea opereta, ópera bufa u ópera cómica.

⁵² Marcela Ruiz Lugo, Ariel Contreras, *Glosario de términos del arte teatral*. México. Ed. Trillas, 1983. p. 147.

⁵³ *Ibidem*. p. 156.

⁵⁴ Wilfred Granville, *The theater Dictionary. British and American terms in the Drama, Opera and Ballet*. Nueva York. The Philosophical Library, 1952. p. 127.

⁵⁵ *Ibidem*. p.127.

⁵⁶ *Ibidem*. p.137.

En ese sentido Walter Parker Bouman y Robert Hamilton Ball definen *Musical Comedy* (a su vez referido de *Musical Show*) como:

*"A dramatic entertainment, with a light comedy plot, dances, songs, spoken dialogue, and spectacle; also collectively; not always distinguishable from such types of entertainment as ballad opera, light opera, opera comique, operetta, etc"*⁵⁷

Queda claro, por mucha precisión que busque en la definición de musical, que esta nunca establecer una línea que delimite perfectamente este género de otros como los que mencionan Parker y Hamilton. Habrá que entender al musical y al resto de géneros próximos como si de color se estuviese hablando, imaginando estos no como si fuesen colores opuestos o claramente diferenciados (blanco vs. negro o rojo, azul, verde, amarillo, etc.), sino como matices de un mismo tono todos ellos relativamente cercanos entre si y por lo tanto resulta en muchas ocasiones difícil diferenciarlos.

Lo que también resulta evidente, a partir de las fuentes citadas, es que en inglés el término musical y comedia musical (*musical comedy*) pueden considerarse perfectamente sinónimos. Aunque para este trabajo se va a optar por referirse a este género como musical, por simplificar conceptos, pero no se deja de reconocer que el término comedia musical puede ser válido. También William Packard, David Pickering y Charlotte Savidge definen *musical comedy* de la siguiente manera:

*"A form of theatrical production in which songs and dances-usually of light hearted nature- are combined with dialogue and action. The modern has its roots in the late 19th century operetta (to which it is closely related) and, in the early days at least, placed the emphasis upon the musical content rather the storyline, which was frequently implausible and sentimental"*⁵⁸.

Esta última definición parece ser la más concisa de todas las aportadas, es cierto que se acerca bastante a la que da el DRAE, pero introduce algunos matices que son interesantes destacar. Lo primero es que destaca el hecho que se trata de una "producción teatral" (*theatrical production*) y omite cualquier referencia al cine.

⁵⁷ Walter Parker Bouman, Robert Hamilton Ball, *Theatre language: A dictionary of terms in English of the Drama and Stage from Medieval to Modern times*. Nueva York. Ed. Theatre art books, 1961. p.228

⁵⁸ William Packard, David Pickering, Charlotte Savidge (Eds.), *Dictionary of the theatre*. Nueva York. Ed. Fact on file, 1988. p.352.

También enfatiza que "las canciones y la danza , generalmente son de naturaleza ligera" (*songs and dances-usually of light hearted nature-*) en este tipo de espectáculos. Por último, coincidiendo con las citas anteriores, su cercanía con géneros como la opereta, subrayando por este motivo como al principio el contenido primaba sobre el argumento de la historia (*the emphasis upon the musical content rather the storyline*), hecho que a día de hoy está mucho más equilibrado, especialmente si se compara el musical con la ópera, por ejemplo.

Con todas las fuentes citadas ya hay una noción bastante clara de lo que es el musical, pero se entiende que es más enriquecedor aportar una definición propia que reúna los conceptos recogidos y destacados de las citas anteriores. Por lo tanto, la definición que propongo para este trabajo es la siguiente:

Es un género teatral surgido a mediados del siglo XIX, pero consolidado en el siglo XX, de origen estadounidense, dirigido un público amplio, que incorpora los géneros musicales surgidos a lo largo del siglo XX integrando los estilos musicales propios de la cultura popular o la cultura de masas⁵⁹, que se desarrolla con partes habladas, cantadas y bailadas, y con la premisa de una puesta en escena visualmente atractiva y donde los temas que aborda están más próximos a la comedia, pero en ocasiones puede acercarse al drama.

Interesa puntualizar lo de "teatral", como hacen Packard, Pickering y Savidge⁶⁰, sobre la referencia al cine como en la definición de la RAE, por dos motivos. El primero responde a la naturaleza de este trabajo enfocado directamente hacia el teatro y el segundo, para subrayar que este género surge en y del teatro, no del cine. No se pretende con esto negarle al cine cualquier tipo de influencia que haya podido tener, que la tuvo y especialmente en la actualidad la tiene, sobre el teatro, pero me interesa resaltar el otro camino en la relación entre cine y teatro, no el que va del cine al teatro, sino el contrario, que va del teatro al cine. Este posicionamiento no es arbitrario, ya que como se podrá ver el siguiente punto, en la historia del teatro o en la historia de la música dentro de la escena teatral, es lo suficientemente amplia y fuerte que permite adoptar, para la definición propuesta, solo el término teatral.

⁵⁹ Estoy manejando los conceptos de Mc Donald, sobre la categorización de la cultura, la cual divide en Highcult, Midcult, Masscult y Folk. Realmente el musical tiende a abarcar cuatro tipos de cultura, al contrario que en la ópera, que sería un ejemplo de highcult o a lo sumo Midcult. Ver Dwight Mc Donald, *Industria y sociedad de masas*. Caracas. Ed. Monteávila, 1992.

⁶⁰ William Packard, David Pickering, Charlotte Savidge (Eds.), *Dictionary of the... Op. cit.*

Es “surgido a mediados del siglo XIX, pero consolidado en el siglo XX”, porque es importante enfatizar que es a lo largo del siglo XX que alcanza una importancia tal como para que se pueda considerar un género como tal, si bien el que está considerado como el primer musical es de 1866, las obras que sucedieron a esta durante el siglo XIX, como apuntan con bastante claridad Parker y Hamilton, "no siempre distinguible de ese tipo de espectáculos como la ópera ligera, opereta u ópera cómica, etc. "

Lo de “origen estadounidense”, es bastante claro, el primer musical se estrenó en los EEUU, es cierto e innegable la influencia británica en este género musical, como destaca la definición del DRAE, pero como apunta Granville⁶¹ y ateniéndome a los hechos, no solo de donde se estrenó el primero, sino donde se estrenaron la mayoría de las obras, por lo que es preciso incluir solo al país americano.

Se quiere enfatizar que es un género que se movió y evolucionó con el siglo, introduciendo ritmos propios del jazz, cuando este aparecía, o la cultura hippie, cuando ésta era una realidad en su época, por ejemplo. Comparativamente con otros géneros musicales teatrales tiene una evolución muchos más amplia a lo largo de siglo XX, por este motivo digo: “incorpora los géneros musicales surgidos a lo largo del siglo XX integrando los estilos musicales propios de la cultura popular y cultura de masas”.

Comparativamente con la definición de la RAE, se introduce el término “habladas”, como aparecen en las definiciones de Parker y Hamilton⁶² y en la de Packard, Pickering y Savidge⁶³, además de “cantadas y bailadas”. Porque es importante la puntualización, ya que no es un género enteramente cantado como la ópera, sino que cuenta con partes habladas como la zarzuela. Este hecho, además, contribuye a la mayor cohesión entre música y argumento que ocurre en el musical a diferencia de lo que sucede con la ópera o la zarzuela.

Lo que comparte con la ópera es “la premisa de una puesta en escena visualmente atractiva”, ya que desde sus comienzos, tanto la escenografía, el vestuario o la iluminación, fueron aspectos que se tuvieron muy en cuenta en los montajes, tanto de la ópera como el musical y nunca se entendieron como elementos superfluos.

⁶¹ Wilfred Granville, *The theater ... Op.cit.* p.127.

⁶² Walter Parker Bouman, Robert Hamilton Ball, *Op. cit.*

⁶³ William Packard, David Pickering, Charlotte Savidge (eds.), *Op. cit.*

Sobre los temas que aborda parece importante destacar se mueve en un abanico que va de la comedia al drama. Porque es un hecho que este género, excepto en muy contadas ocasiones, ha tocado la tragedia, como sucede en la ópera. Pero tampoco es son exclusivos los temas alegre o cómicos, otra razón por la cual prefiero usar el término musical al de comedia musical. El mayor problema de esta parte de la definición propuesta, está en el término drama, el cual referido a teatro es muy ambiguo, pero cabe recordar obras como *Los Miserables*, *Miss Saigon* o *Rent*. Aunque con estos tres ejemplos debiera ser suficiente para justificar la afirmación, apoyándose también en la segunda acepción que da el DRAE para *drama*: "Obra de teatro o de cine en que prevalecen acciones y situaciones tensas y pasiones conflictivas"⁶⁴. Esta definición explica muy bien lo que entiendo por drama en la definición propuesta para el término musical, entendido este como un género teatral con entidad propia.

3.1.- Antecedentes:

Las raíces del musical hay que buscarla en la ópera como género en general y aproximándonos un poco más, en la ópera cómica u la opereta; la comedia musical se entiende en todo caso que es un sinónimo de musical. No se incluye el Music Hall⁶⁵ por el carácter sencillo de esta en lo que se refiere al número de instrumentos, así como por la importancia relativa de la escenografía dentro de la misma, no obstante los aspectos formales de esta, como la inclusión de músicas populares hacen que no se la pueda descartar del todo.

La ópera, como se sabe, es el género teatral en el que se mezclan en igual importancia música y escena, entendiendo por escena la unión del componente dramático, propio de actores y cantantes y el componente de recreación visual, propio de la escenografía, el vestuario y la iluminación. La enciclopedia italiana Treccani da una definición que sostiene bastante bien esta afirmación:

"Spettacolo, detto anche melodramma, in cui l'azione teatrale si sviluppa attraverso la musica e il canto. Pur assumendo denominazioni diverse a seconda di argomento (o. buffa, o. seria), epoca e paese (opéra-ballet, opéra-comique,

⁶⁴ <http://lema.rae.es/drae/?val=drama>

⁶⁵ Entendiéndolo como lo definen M. Ruiz Lugo y A. Contreras en: Marcela Ruiz Lugo, Ariel Contreras. *Op. cit.*

tragédie-lyrique, grand-opéra, Singspiel ecc.), questo genere è accomunato da alcuni elementi: testo poetico appositamente predisposto (il libretto), musica, scenografie, costumi ed eventuali azioni coreografiche"⁶⁶.

Es primordial hacer hincapié en aspecto visual de la ópera, donde la escenografía juega un papel importante, libros como *Opera* de Andras Batta⁶⁷ o los presupuestos que manejan los grandes teatros de ópera para la escenografía dan muestra de ello. Este género surgió en el siglo XVII en Italia y considerándose a Monteverdi⁶⁸ como el padre de la ópera.

Es muy importante para el área desde donde se plantea este trabajo, señalar que es con el nacimiento de la ópera que el aspecto de recreación visual adquiere una enorme importancia dentro de la representación teatral. Es uno de los aspectos que llevará a Wagner⁶⁹ a manifestar su idea sobre la "obra de arte total"⁷⁰, aunque conceptualmente no se pueda tomar para explicar este punto, ya que postula la idea de una obra de arte formada todas las artes partiendo de un único creador; si recoge muy bien el espíritu con que nace la ópera, que no es otro que juntar todas las artes en una. Es por lo tanto a partir de *L'Orfeo* de Monteverdi⁷¹ cuando la música y las bellas artes⁷² adquieren la misma relevancia que el texto en el teatro. No obstante, siendo riguroso debo reconocer que la ópera, en la práctica lo que siempre ha tenido mayor protagonismo ha sido la

⁶⁶ <http://www.treccani.it/enciclopedia/opera/>.

⁶⁷ Andras Batta, *Op.cit.*

⁶⁸ C. Monteverdi (1567- 1643), compositor y cantante italiano de música barroca, desarrollando sus trabajos más recordados en Venecia, donde murió.

⁶⁹ R. Wagner (1813- 1883), compositor, músico y dramaturgo alemán, universalmente conocido y que aportó ideas realmente innovadoras tanto en la música como el teatro.

⁷⁰ Realmente el *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) es un concepto atribuido a Richard Wagner, es según José Sánchez, "ya circulaba en el primer romanticismo bajo la figura de lo que Schlegel denominó 'poesía progresiva universal'", en José A. Sánchez, *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994. p. 20. Aunque según Gonzalo Portales "probablemente por primera vez en la obra *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst* (1827) de K.F.E. Trahdorff e inspirada en la reflexión estética del entorno romántico en que se produce la recepción de la filosofía de Schelling", en Gonzalo Portales, *Nietzsche-Wagner: Preeminencia de la poesía en la obra de arte total*. Santiago de Chile. ESTUDIOS FILOLÓGICOS 49: 117-125, 2012. p.118. El concepto mencionado por el propio Wagner, parece estar recogido en Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 vol. Leipzig. E.W. Fritzsch, 1887; en: Günther Pöltner, *La idea de Richard Wagner de la obra de arte total. Comentarios sobre el programa de una superación de la religión en el arte*. Sevilla. Thémata Revista de filosofía. núm. 30, 2003. p.173.

⁷¹ Está considerada como la primera ópera, sin embargo la primera ópera es de Peri, *Dafne* (1594-1598) hoy pérdida. Pero la primera que se conserva es *Euridice* (1600), también de Peri.

⁷² Con Bellas Artes, me refiero a la escenografía ya que en origen y hasta finales del siglo XIX la escenografía consistió en telones pintados. Pero no menciono exclusivamente la pintura, porque la escenografía siempre consistió en dar volumen y dimensionar el escenario teatral. Sin olvidar los figurines de vestuario y a partir de principios del siglo XX la iluminación.

música, seguida de la interpretación y en tercer lugar entraría la escenografía, estando al servicio del texto⁷³ y de la música sobre todo. Sin embargo no se puede hablar de ópera sin escenografía, o sin música ni sin intérpretes. La ópera debe ser entendida como un espectáculo formado por los tres elementos mencionados⁷⁴ y donde si falta alguno de ellos entonces no puede llamarse ópera.

Entrando en el terreno puramente escenográfico, la importancia de la ópera radica tanto en la importancia de la recreación de espacios como en la necesaria espectacularidad de la puesta en escena. Esto se tradujo en la aparición de la tramoya y por consiguiente en la construcción de teatros específicos capaces de alojar la maquinaria escénica. Es con la ópera cuando surge la necesidad de cambios de escena radicales y rápidos, como pasar del interior de un palacio a una bahía con el mar de fondo, por ejemplo. Donde el público debía ver que la escena se desarrollaba en un lugar o en otro y por lo tanto la escena, necesariamente debía transformarse constantemente. La escenografía pretendía representar los espacios, no de manera naturalista necesariamente, pero sí de manera descriptiva para conseguir un grado de ilusión tal, que el público, visualmente pudiese trasladarse al lugar donde sucede la acción dramática⁷⁵.

En cuanto a la opereta, es el compositor francés Hervé quien está considerado como el padre de este género, quien a mediados del siglo XIX desarrolló una forma de teatro musical cómico que llegó a ser llamado *opérette*. Los compositores con mayor fama de la opereta fueron Jacques Offenbach y Johann Strauss II, son las obras del primero las que resultaron ser uno de los gérmenes de lo que más adelante se conocerá por musical. "*Offenbach possessed all the qualities essential to the successful composition of 'musicals'*"⁷⁶. Es lo que reseña de él Mark Lubbock, quien además destaca a este compositor a la altura de Puccini⁷⁷ y como el que realmente desarrolla el género de la opereta.

⁷³ Una de las diferencias formales, importantes entre la ópera y el musical, es la mayor importancia del libreto en el musical, con respecto a la música y una mayor importancia a la coherencia formal de este.

⁷⁴ Estos tres elementos son: Música, texto y elementos visuales, donde entraría no solo la escenografía, sino también el vestuario o la iluminación. La parte correspondiente a la interpretación quedaría repartida entre la música y el texto,

⁷⁵ Sobre este tema se pueden consultar textos sobre la evolución del teatro como en: José Antonio Gómez, *Op. cit.* O sobre la evolución de la escenografía, como en: Francisco Nieva, *Op. cit.*

⁷⁶ Mark Lubbock, *The music of 'Musicals'*. Reino Unido. The Musical times. vol. 98, núm. 1375, 1957. p. 483.

⁷⁷ G. Puccini (1858- 1924), compositor de ópera italiano mundialmente conocido y es a día de hoy uno de los grandes referentes de ese género.

La diferencia formal entre la ópera y la opereta u ópera cómica es que estas últimas combinan partes habladas y cantadas, tienen en cuenta las ganas de divertirse del público, trata temas siempre alegres y satíricos casi en tono de burla hacia la ópera y el matiz serio que ésta tiene.

Es con este género próximo a la ópera, en su desarrollo tanto en Inglaterra (Londres), como EEUU (Nueva York), donde la música y el teatro musical se van aproximando cada vez más al musical y como ya se ha podido comprobar es muy difícil establecer con claridad el límite entre un género y otro. Quizás sea desde la mentalidad británica decimonónica que va surgiendo la necesidad de que el texto representado vaya teniendo su propia lógica más allá de la música y no sea ésta la que guía o condiciona la historia del espectáculo. Es curioso, pero ocurre un hecho que guarda bastantes similitudes, por lo general las óperas realizadas en Estados Unidos requieren de una escenografía lo más fiel posible al texto y con un grado de detalle que esté próximo a lo cinematográfico, mientras que en Europa es más frecuente encontrar escenografías que no necesariamente se mantienen ni en la literalidad del texto ni en el grado tan cargado de detalle. Esto apuntaba el director de escena, Giancarlo del Mónaco⁷⁸ en la conferencia inaugural del Magíster de Escenografía⁷⁹ de la UCM en el 2008, donde comentaba esto mismo que acabo de reseñar. Como ejemplo, se puede ver más abajo, dos montajes operísticos del citado director, ambos del mismo año, el primero corresponde a la ciudad de Nueva York y el segundo a la de Madrid. Resulta más que evidente lo que ya se comentó, el grado de detalle y el verismo del ambiente de la primera el cual introduce al espectador en el interior de un palacio genovés (como marca el libreto), contrasta con el espacio mucho más vacío y casi abstracto de la segunda foto el cual puede llegar transportar al espectador al campo siciliano, de manera mucho libre sobre lo que el libreto marca en este caso.

⁷⁸ G. del Monaco (1947), director de escena italiano, hijo del gran tenor Mario del Monaco. Formado en la Universidad de Lausana, debuta en 1965 en Siracusa con *Sansón y Dalia*, con su padre como protagonista, desde entonces ha trabajado a lo largo del mundo, llegando estrenar en los teatros más destacados del mundo.

⁷⁹ Por la metodología adoptada entiendo que puedo, siempre que sea pertinente, basarme en fuentes no escritas. La transmisión de conocimiento siempre se ha dado, también, desde la palabra hablada (desde la famosa Escuela de Atenas, hasta nuestras Universidades actuales), en el terreno artístico muchas veces este medio se vuelve casi exclusivo y desde el terreno creativo uno puede aportar lo que entienda oportuno para sustentar su obra. Con todo en este caso no se trata de un mero capricho, ya que aporanto una fuente ampliamente reconocida en la profesión y además es un matiz que más adelante puede resultar interesante.



Montaje de *Simón Bocanegra* de G. Verdi, en el Metropolitan de Nueva York , año 2007, dirigido por Giancarlo de Monaco y escenografía de Michael Scott



Montaje de *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, en el Teatro Real de Madrid, año 2007, dirigido por Giancarlo del Monaco y escenografía de Johannes Leiacker

Cabría mencionar también la zarzuela y el género chico en España los cuales tienen muchas similitudes tanto con la ópera, la opereta y el musical. La zarzuela tiene partes habladas y cantadas, aunque prima la música sobre el libreto, casi siempre transcurre en un tono alegre, muchas veces de forma burlona o pícara y en algunas ocasiones como parodia de obras de ópera. Sin embargo la zarzuela tiene un marcado carácter hispano, en este sentido Emilio Casares apunta:

"Barbieri tiene claro, ya en septiembre de 1849, en torno al estreno de *La Mensajera* de Gaztambide, que la salida del teatro lírico español no era la ópera italiana, ni siquiera la ópera cómica francesa, sino un género propio. Así se detecta en los escritos que irá publicando en su lucha por imponer la palabra *zarzuela* y no *ópera cómica* y otras, pero, sobre todo, en su búsqueda de un modelo teatral. La duda terminológica, el debate «ópera cómica o zarzuela», en realidad dura muy poco, dado que, desde 1850, se impone el término *zarzuela*"⁸⁰.

Se entiende que es posible que, formalmente, la zarzuela tenga ciertas similitudes con la ópera cómica y casi hasta se puede decir que llega a tenerla con la opereta, pero desde el siglo XIX se entendía como un tipo de obras propias de España y parte de Hispanoamérica y cuyas historias rara vez están ambientadas fuera de España (en la mayoría de los casos) o en América Latina cuando esta formaba parte aún de España, lo que hace que haya tenido una importancia relativa fuera de estas fronteras, o por lo menos la influencia de este género cuando el musical, como género independiente, se está gestando no se manifiesta de forma significativa⁸¹. Aunque tampoco se puede afirmar de manera categórica que jamás llego haber influencia del género español sobre el estadounidense y a tenor de las fuentes consultadas no se considerará la zarzuela como antecedente del musical.

Planteado este panorama general está claro que la comedia musical, o musical (como se referirá a lo largo de este trabajo), descende directamente de la opereta género que

⁸⁰ Emilio Casares Rodicio, Celsa Alonso Gonzalez, *La música española en el siglo XIX*. Gijón. Ed. Universidad de Oviedo, 1995. p. 76.

⁸¹ Janet Lynn Sturman, *Zarzuela: Spanish Operetta, American Stage*, Chicago. Universidad de Illinois, 2000; habla de la zarzuela en la ciudad de Nueva York, pero destacado estenos a partir de los años setenta del siglo XX.

gracias al músicos como el alemán, Offenbach⁸², se hizo muy popular en la Europa de mediados del siglo XIX, especialmente en Inglaterra y llegando también hasta EEUU. Con todo se quiere destacar, por su indudable importancia en la escenografía, a la ópera, como antecedente, porque si la opereta es el padre del musical, la ópera sería el abuelo. Porque siendo fiel al campo del que parte este trabajo que se considerará la ópera⁸³, como antecedente lejano, y la opereta de manera más cercana como antecedente del musical.

3.2.- Origen, primeros musicales en el mundo:

Como se señaló en el punto anterior el musical tiene sus raíces en la opereta y en la ópera, éstas a su vez tuvieron su propia evolución, la cual no es objeto de estudio en este trabajo y por lo tanto no se referirán más que en momentos que se consideren oportunos.

Al mismo tiempo, es importante señalar el origen propio de este género porque se parte de la base que es distinto de sus predecesores, de hecho hoy en día se sigue existiendo la ópera como un género, la opereta como otro y el musical como otro.



Cartel para el primer estreno de *La Bohème*.

Hay quien señala *La Bohème* de Puccini como el primer musical moderno⁸⁴, estrenada en 1896, cuenta las pasiones y vivencias de cuatro jóvenes en el París de 1830. Su principal novedad y al mismo tiempo motivo por el cual es considerada como el primer musical es que trata por primera vez la vida de gente de clase social baja, que pertenecen a la vida cotidiana de la ciudad. Esto que desde una perspectiva actual no supone algo significativo, en el contexto en que se estrena esta obra, supuso un cambio

⁸² J. Offenbach (1819- 1880), compositor y músico de origen alemán, pero que adoptó la nacionalidad francesa, de enorme éxito en vida por sus operetas y óperas.

⁸³ Aunque las primeras óperas estuviesen destinadas a la aristocracia de manera casi exclusiva, enseguida se empezó a dirigir al resto de estamentos sociales. Baste con señalar que si en 1607 se estrenaba *L'Orfeo* de Monteverdi, en 1637 abrió sus puertas el primer teatro construido exprofeso para la representación de ópera, diseñado para albergar a todos los públicos.

⁸⁴ Así lo apuntaba el director de escena italiano Giampaolo Zennaro, en su conferencia sobre "el montaje escénico de la ópera" durante el curso 2009/2010 del Magíster de Escenografía de la UCM.

importante ya que hasta la fecha los protagonistas de las óperas o sus historias estaban vinculados a la mitología, la aristocracia o los militares.

No obstante, a tenor de otras fuentes consultadas, no se puede considerar *La Bohème*, como el primer musical, como mucho como una ópera que por su argumento se aproxima bastante al musical.

El motivo fundamental es que se estrenó en Turín en 1896, en una ciudad, país y continente donde si bien tuvo y tiene una enorme aceptación por parte del público, formalmente no dio pie a una nueva forma, diferente de plantear este género, es decir que se estrenó como ópera⁸⁵ y siguió reponiéndose como ópera, por lo cual, si bien *La Bohème*, aportó muchos aspectos nuevos a la ópera, no llegó a desmarcarse por completo de este género.

El que está ampliamente reconocido como el primer musical es: *The Black Crook* (El ladrón negro), estrenada en 1866 en el Niblo's Gardens⁸⁶, Broadway, Nueva York. El libreto es obra de Charles M. Barras⁸⁷ y la música en su mayoría son adaptaciones aunque cuenta con canciones originales compuestas por distintos autores, como Giuseppe Operti y George Bickwell⁸⁸. Así lo recogen Packard, Pickering y Savidge:

*"The US musical play The Black Crook (1866) is usually considered the first production to have combined elements of ballet, melodrama, opera and burlesque to create a distinct genre"*⁸⁹.

También Bernard Sobel parece coincidir, aunque con matices, en esta cuestión:

"During the sixty odd years of its growth, musical comedy has become a pre-eminently American form of entertainment. It boasts an elastic pattern that extends from the first vague use of the term (which Variety ascribes to The Black Crook)

⁸⁵ A efectos de este trabajo no voy a tener en cuenta la presentación que los autores musicales hacen de sus obras al comienzo de las partituras, en el caso de *La Bohème*: "Escenas de la vida bohemia en cuatro actos". Porque son matices que quedan fuera de mi estudio.

⁸⁶ Sala y restaurante neoyorquino que estuvo abierta durante casi todo el siglo XIX (1828-1895), ubicado entre las calle Broadway y Prince, fue el lugar donde todos los actores reconocidos se dejaban ver, toma su nombre del empresario William Niblo.

⁸⁷ Charles M. Barras, (1826-1873), actor cómico estadounidense, convertido en dramaturgo. Su única obra que ha trascendido su tiempo, fue *The Black Crook*.

⁸⁸ G. Operti, (1853-1886), pianista italiano al servicio de Víctor Manuel II, que emigró a los EEUU, donde trabajó como profesor de música y compositor. George Bickwell, compositor, del que se tienen pocos datos, solo se sabe que nació en Nueva York en 1827.

⁸⁹ William Packard, David Pickering, Charlotte Savidge (coord.), *Dictionary of ... Op. cit.* 352.

*to specific connotations like «comedy with music». It is comprised of both native and foreign components"*⁹⁰.

Parece ser que esta producción estadounidense dio el primer paso hacia el musical como genero distinto a la opereta, sea por cuestiones terminológicas ("*comedy with music*") o por combinar distintos elementos, *The Black Crook*, está considerado como un prototipo de la música moderna ya que sus canciones populares y danzas, ejecutadas por los actores, se intercalan a lo largo de una obra unificada. Es cierto que el primer musical surgió en los EEUU, pero este en concreto, si bien consigue tener un libreto bien cohesionado, aún tiene aspectos, como su duración, cinco horas y media⁹¹, que hacen sea todavía una obra muy del siglo XIX, teniendo, como es natural, muchas más similitudes que diferencias con obras de la misma época. Es probable que se deba considerar esta obra como el primer musical aunque formalmente no llegue a tener todas las características propias de este género, es el primero que no encaja en las categorías de sus predecesores (opereta, opera cómica, etc.) y supuso el paso hacia un nuevo género que aproximadamente medio siglo después estará ya plenamente consolidado.

A lo largo de lo que quedaba del siglo XIX, se fueron sucediendo estrenos a ambos lados del Atlántico, tanto en Londres como Nueva York, de obras de estas características, operetas muy próximas al musical o viceversa, que fueron de a poco incorporando canciones populares y teniendo más en cuenta, no solo al selecto público de la ópera, sino también a lo que más tarde se podrá entender como público de masas. Esto se dio en parte por la mejora en estas dos ciudades, del transporte y el alumbrado, lo que facilitó al público con menos recursos, desplazarse hacia los espectáculos de Broadway o el West End, lo que fue aprovechado por los empresarios de la época que vieron la posibilidad de ampliar el público para sus espectáculos, propiciando que se incorporasen números de baile procedentes del cabaret o burlesque, música más popular, así como unos argumentos más prosaicos si se quiere, un poco menos poéticos, más sencillos y teniendo más en cuenta su duración.

⁹⁰ Bernard Sobel (Ed.), *The New Theatre Handbook and Digest of Plays*. Nueva York. Crown Publishers, 1959. p. 496.

⁹¹ La duración de un musical está entre los 90 minutos y las 3 horas. Por lo que la duración de *The Black Crook*, es excesiva para un musical como lo entendemos hoy en día

Es en las últimas dos décadas del siglo XIX que estas obras empiezan a ir cristalizando cada vez más tal y como, Sobel, señala:

*"The first examples of what eventually became the standard model of American musical comedy were «The Little Tycoon», 1886, Willard Spence, composer; «The Isle of Champagne», by William Wallace Furst, 1892; «El capitán», 1896, by John Philip Sousa; «The Belle of New York», 1898 by Gustav Kerker; «Wang», 1891, by Woolson Morse; «The Strollers», 1901, by Ludwing Englander; and «Robin Hood», 1890, by Reginald De Koven"*⁹².

Se puede decir que hubo una evolución lenta y gradual en estos espectáculos a caballo entre la opereta y el musical estrenados en Londres y especialmente Nueva York, desde *The Black Crook*, pero no es hasta veinte años después de su estreno que "eventualmente surgió un modelo estándar de comedia musical americano", es decir que es prácticamente a finales del siglo cuando el musical como tal, se manifiesta de manera inequívoca como un género con entidad propia.

En la definición de musical de la que parte este trabajo, se fijó que es un género surgido en el siglo XX y tanto si se considerase *La Bohème* o *The Black Crook*, como los primeros musicales, estos fueron estrenados en el siglo XIX y responden a la mentalidad de este siglo. Están la obras citadas por Bernard Sobel, de las cuales destaca especialmente *The Belle of New York*, de la que dice: *"was the first musical to introduce the native scene- New York City with its policemen, Salvation Army lasses, hoboes and society swells"*⁹³. Esta obra se estrena casi en el cambio de un siglo al otro, puede que sea ya un musical sin discusiones, pero tampoco es especialmente reseñada en otras fuentes, ni ha sido reestrenadas en más ocasiones, lo que en teatro es un dato a tener en cuenta. Además se parte de la idea que, el cambio de un siglo a otro desde el punto de visto de evolución del pensamiento y social no se produjo hasta después de la Primera Guerra Mundial. Hay que tener en cuenta que si bien a principios del siglo XX hubo una corriente de pensamiento y arte que revolucionó la manera de entender el mundo, este cambio puede entenderse como un periodo de transición que no culminó plenamente en

⁹² Bernard Sobel (Ed.), *The New Theatre... Op. cit.* p. 496

⁹³ Bernard Sobel (Ed.), *The New Theatre... Op. cit.* p. 496. Muestra la vida común de la ciudad de Nueva York.

la sociedad hasta pasada la Gran Guerra. El mundo no volvió a ser el mismo y pautas de comportamiento propias del siglo XIX quedaron en desuso⁹⁴.

Por el campo en que se mueve este estudio es importante tener en cuenta, en la entrada del siglo XX⁹⁵, la aparición del cine, que si bien en sus orígenes bebe directamente de los códigos interpretativos y representativos del teatro⁹⁶, en poco tiempo estableció sus propios códigos, nuevos, para la puesta en escena. Estos nuevos códigos son especialmente importantes en lo que a la escenografía se refiere ya que afectó a la manera de entender la escenografía en el cine⁹⁷ y que, por la indudable relación, existente entre el cine y el teatro, afectó también a la escenografía teatral.

Para entender este cambio en la escenografía para cine, hay que tener en cuenta que el cine, que a pesar de mostrarse en un espacio físicamente similar a un teatro, este tiene entre el espectador y la acción, el objetivo de la cámara cinematográfica, este elemento, nuevo, funciona de forma distinta al ojo humano o para ser más preciso al sentido de la vista. La cámara de cine capta en la película⁹⁸, dentro de su zona de encuadre, lo que tiene delante y lo registra en la película y con excepción del enfoque, no transforma nada de lo que capta. Mientras que el funcionamiento del sentido de la vista es mucho más complejo porque lo que los estímulos que capta el ojo son enviados al cerebro y allí es donde se genera la imagen percibida⁹⁹.

No es objeto de este trabajo hacer una descripción detallada del funcionamiento fisiológico de los órganos visuales. Se limitará a recordar que el ojo funciona como una cámara oscura, captando en los rayos luminosos una señal invertida y en bruto del

⁹⁴ Sobre este concepto puede consultarse a Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX, 1914-1991*. Barcelona. Ed. Critica, 1995. p. 29-70; o más específico sobre EEUU a Arthur M. Schlesinger, Jr., *La era de Roosevelt. La Crisis del Orden Antiguo. 1919-1933*. México, UTEHA, 1968; y quien desarrolló primeramente estos conceptos, Arno Mayer, *The Persistence of the Old Regime: Europe to the Great War*. Nueva York. Pantheon Books, 1981.

⁹⁵ Aunque está documentado el inicio del cine en 1895 y su desarrollo fue bastante rápido, es ya en el siglo XX cuando este joven arte empieza a demostrar todas posibilidades,

⁹⁶ Véase *El viaje a la Luna* de Georges Méliès, de 1902.

⁹⁷ A pesar de las diferencias que existen en la actualidad entre la escenografía para teatro (entendida comúnmente como escenografía) y la escenografía para cine (mencionada normalmente como dirección de arte), en rigor se puede hablar de ambas usando este mismo término: escenografía.

⁹⁸ Es cierto que existen también cámaras de cine digitales, en cuyo caso en vez película hay un sensor, pero para no enredar el discurso, solo me refiero al cine convencional o analógico.

⁹⁹ Sobre procesos perceptivos y funcionamiento de sistema visual puede consultarse: Groupe µ. *Tratado del signo visual*. Madrid. Ediciones Cátedra, 1993. Así como el capítulo IV de *La dimensión oculta del espacio*, en : Edward T. Hall, *La dimensión oculta*. México. Siglo XXI editores, 1982.

campo visual, por cada ojo. Esta señal es enviada casi instantáneamente al cerebro que es el que se encarga de decodificar la información procedente de las células oculares .

Esta síntesis del proceso visual pone de manifiesto un dato que no se puede pasar por alto a la hora de entender la diferencia entre cámara cinematográfica y el ojo humano, es el hecho de que todo lo que percibimos está condicionado por el cerebro. Es importante que quede claro este hecho, que a su vez pone de manifiesto dos situaciones:

La primera es que la visión nunca es un proceso pasivo, donde no todo lo que llega a los ojos es percibido, sino que es el cerebro el que analiza los estímulos que le llegan desde los ojos para configurar el mundo visual, de este modo el cerebro actúa como codificador de dichos estímulos.

La segunda de estas situaciones se deduce de la primera y es que si el cerebro funciona como codificador, se puede entender que en cierta medida lo que está haciendo es aplicar un código, que si bien se puede reconocer que éste no es fijo sino que está siendo verificado constantemente, también se debe notar que hace intervenir a la memoria. Cuando se habla de *memoria* se debe entender no solo como memoria visual, sino como memoria de los demás órganos sensoriales de modo tal que aquello que se percibe viene completado no solo en su aspecto visual exclusivamente.

Como puede comprobarse, la cámara de cine no tiene cerebro por lo tanto registra todo lo que tiene delante sin hacer diferencia, ni ningún tipo de síntesis. En este punto es donde entra la diferencia fundamental entre la escenografía para cine y la que es para teatro y es que la primera necesita ser mucho más realista y detallada que la segunda, para poder dotar de veracidad a la historia que se pretende contar y que resulte creíble a los ojos del espectador, por tener como intermediario la cámara, la película de cine y un campo de representación (la pantalla de proyección) que amplifica la imagen, la cual es percibida por el espectador en una escala mayor a la normal. Con la escenografía teatral ese nivel de detalle tan alto no es preciso, ya que al ser una representación en vivo, el espectador tiene delante todo el escenario, pero presta mayor atención donde se desarrolla la acción donde los actores obviamente tiene la escala natural del hombre, por lo cual no es necesario, en principio ser tan realista. Fue con la aparición del cine y la gran popularidad que rápidamente obtuvo, lo que contribuyó también a que se le fue exigiendo al teatro, especialmente en los EEUU, que sus decorados fuesen también enormemente detallados.

Hecha esta aclaración sobre la aparición del cine y su diferencia desde el punto de vista escenográfico y perceptivo con el teatro; más el contexto del cambio de siglo, pasada la Primera Guerra mundial, se puede mencionar al que si dudas se puede considerar claramente como el musical que marca defectivamente la completa gestación del género.

Estrenado en 1927 en la ciudad de Nueva York, *Show Boat*, es un espectáculo en dos actos, con música de Jerome Kern¹⁰⁰, libreto y letras de Oscar Hammerstein II¹⁰¹. Tal y como apunta David Ewen fue:



Cartel para el estreno de *Show Boat*.

*"The greatest revolution in American musical theatre up to that came in 1927 with Show Boat, by Oscar Hammerstein II and Jerome Kern. Here we come to a completely new genre – the musical play as distinguished from musical comedy. Now, at long last, the play was the thing, and everything else was subservient to that play. Now, at last, came complete integration of song, humor and production numbers into a single and inextricable artistic entity. Here, finally, was a musical with a consistent and credible story line, authentic atmosphere and three dimensions characters"*¹⁰².

Está claro que esta obra marcó un antes y un después en la, hasta ese momento, corta historia del género. Incluso este autor llega a decir que es un musical que se distingue de la comedia musical (*the musical play as distinguished from musical comedy*), aunque ya se ha visto que esta diferenciación en la práctica casi no existe, si da cuenta de que definitivamente en *Show Boat* no se puede hablar de otro género que no sea el musical.

¹⁰⁰ Jerome Kern, (1885-1945) compositor estadounidense de teatro musical, música popular y cine, siendo uno de los más importantes de principios del siglo XX. Fue pionero en emplear las melodías para promover la acción o su desarrollo dramático, creando el modelo para los musicales posteriores.

¹⁰¹ Oscar Hammerstein II, (1895-1960) nacido en Nueva York, hijo del empresario teatral Oscar Hammerstein I, libretista, productor teatral y director de teatro musical durante cuarenta años. Obtuvo ocho premios Tony y dos Oscar.

¹⁰² David Ewen en: Marck Lubbock, *The Complete Book of Light Opera*. Nueva York. Appleton-Century-Crofts, 1962. p. 755.

La clave está en que en esta obra parece haber un equilibrio entre música e historia o por lo menos esta última resulta creíble ("*credible story line*"). El propio Ewen termina de explicar lo que esta obra supuso:

*"With Show Boat a new art form emerged in the American musical theatre for the first time: the music play as distinguished from musical comedy. Here was a rich, colorful, nostalgic chapter the American past filled with humor, gentle pathos, tenderness and high drama. It bewitched the eye, ear and heart. It was revelation; and it was a revolution. Here was something unique for the musical stage of that day: an American musical comedy with dramatic truth; a plot with logical, believable line; a love story that rang true. Here were threedimensional characters in place of the cardboard images previously populating the musical stage. Here were authenticity of background atmosphere. Here were dialogue and lyrics that were supple, fresh and imaginative-capable of soaring poetic heights without abandoning the vernacular and the idiomatic. And finally, here was a musical score which was an extravagant outpouring of the most wonderful melodies. Though it was a pioneer in creating a new genre in the musical theatre- and though many remarkable productions since 1927 have developed the musical play into a genuine art form"*¹⁰³.

Se Optó por dejar el párrafo entero de esta cita porque, aun con ímpetu, da cuenta de manera clara lo que representa esta obra en la historia del musical. Sobre lo que más hincapié hace es en la coherencia del libreto con el argumento de la historia y a su vez como éste encaja en perfecta armonía con la música, por eso habla de *realidad dramática* (*dramatic truth*). También recalca la cuestión de que fue algo nuevo para su época, no sé si puedo llegar a afirmar que fue una *revelación* y una *revolución*, pero lo que parece claro es que *Show Boat* consigue finalmente conjugar todos elementos y en la misma tesitura¹⁰⁴, que *The Black Crook* había empezado a juntar de manera característica. Sin entrar en un juicio de valor, lo cierto es que en la opereta y en la ópera especialmente, si bien se pretende la perfecta relación entre las artes, lo cierto es que en la práctica termina predominado la calidad y el peso de la música por encima del libreto, a modo de ejemplo muy general, subrayar que tanto en la ópera como la opereta

¹⁰³ David Ewen en: Marck Lubbock, *The Complete Book...* Op. cit. p. 807.

¹⁰⁴ En lo que al carácter de comedia que ambas obras tienen y que en cierto modo, heredado de la opereta comparte todo el género musical.

al que se destaca como autor es al compositor, mientras que el libretista lo es menos, los nombres: Verdi¹⁰⁵, Puccini, Mozart¹⁰⁶ u Offenbach, son fácilmente reconocibles, mientras que Giacosa, Piave, Schikaneder o Plouvier¹⁰⁷ no lo son tanto y por si esta evidencia no bastase, cabe recordar a autores ya citados como Andras Batta quien en su libro *Opera*, donde recoge a las principales obras y autores a lo largo de la historia de



Foto de un momento de *Show Boat* de 1927.

este género, los organiza por los compositores. En el caso del musical, especialmente a partir de *Show Boat*, existe un equilibrio mucho más fuerte entre música y libreto, que en géneros precedentes. Por este motivo la obra puede ser entendida, no tanto como el primer musical, si como la primera pieza que indudablemente es un género nuevo y marco el camino a las obras posteriores que "han desarrollado el musical en una genuina forma de arte" (*have developed the musical play into a genuine art form*).

Basada en la exitosa novela de Edna Ferber¹⁰⁸ del mismo nombre, el musical sigue las vidas de los artistas, tramoyistas, y los trabajadores portuarios en la *Cotton Blossom*, un Salón Náutico (*Show Boat*) sobre el cauce del río Misisipi. De este musical son canciones que llegaron a ser tan conocidas y con el tiempo clásicas como *Ol' Man River* o *Make Believe*.

Esta obra surgió por la enorme impresión que causo en Jerome Kern la novela de Edna Ferber y con la esperanza de adaptarla como un musical, preguntó el crítico Alexander

¹⁰⁵ G. Verdi (1813- 1901) compositor de ópera italiano, enorme reconocimiento popular en su tiempo, fue el mismo tiempo uno de los símbolos de la unificación italiana y es uno de los más grandes autores de ópera de la historia.

¹⁰⁶ W. Mozart (1756- 1791), compositor austríaco es uno de los músicos más universales y en cuanto a la ópera fue de los primeros en componer en para un idioma distinto al italiano.

¹⁰⁷ Estos cuatro últimos nombres corresponden a cuatro libretistas de obras de los cuatro compositores mencionados, respectivamente. De este modo Giacosa, es el libretista de *La Bohème* (Puccini); Piave, de *Rigoletto* (Verdi); Schikander de *La Flauta Mágica* (Mozart) y Plouvier de *Une nuit blanche* (Offenbach).

¹⁰⁸ E. Ferber, (1885-1968) novelista y dramaturga. Sus novelas fueron muy populares, como la ganadora del Premio Pulitzer y *Esmeralda* (1924), *Show Boat* (1926), *Cimarrón* (1929; llevada al cine en 1931 y ganó el Oscar a la Mejor Película), y *Gigante* (1952; llevada al cine en 1956).

Woollcott¹⁰⁹ para que le presentase a Ferber, quien finalmente los presentó esa noche en el intermedio de la última obra, (*Criss Cross*), de Kern. La autora de la novela se sorprendió de que alguien quisiera llevar su *Show Boat* al teatro musical, argumentando que su idea no era convertir la novela en el espectáculo frívolo, propio de los años veinte, Kern consiguió la aprobación de Edna Ferber para adaptar su novela.

Compositor y escritor presentaron al productor Florenz Ziegfeld¹¹⁰, el primer acto casi al completo, pensando en que sería la persona ideal llevar a cabo la elaborada producción necesaria para el extenso trabajo de Ferber. Impresionado con el espectáculo, decidió producirlo. *Show Boat*, por su carácter grave y dramático, se consideró una elección inusual para Ziegfeld, anteriormente conocido principalmente para revistas tales como las *Ziegfeld Follies*.

Es curioso que antes de estrenarse en Broadway, el empresario y productor de la obra, Ziegfeld, preparó una pequeña gira del espectáculo por distintas localidades de los EEUU, el Teatro Nacional en Washington, DC, el Teatro Nixon en Pittsburgh, el Teatro Ohio en Cleveland, y el Teatro Erlanger en Filadelfia. Esto muestra la importancia de Nueva York en el mundo del teatro, tanto dentro como fuera de los EEUU, ya que la fecha de estreno que se tiene en cuenta es la del 27 de diciembre de 1927 en Broadway, al mismo tiempo el cuidado en que Ziegfeld debió poner en esta producción, ya que el realizar esta serie de pre estrenos, propició todos los aspectos técnicos ya sean de escenografía, como vestuario fuesen probados antes de su estreno en NY, así como un mayor rodaje para todos los intérpretes fuesen músicos o cantantes, y el poder corregir los puntos del guión que no llegasen con claridad al público¹¹¹.

Para completar esta breve reseña de la obra el equipo que participó en este primer montaje de la obra fue:

¹⁰⁹ A. Woollcott, (1887-1943) crítico y columnista de la revista The New Yorker y miembro de la Mesa Redonda de Algonquin(célebre grupo de escritores, críticos, actores de Nueva York que se reunían todos los días en el Hotel Algonquin desde 1919 hasta aproximadamente 1929).

¹¹⁰ F. Ziegfeld, (1867-1932), popularmente conocido como "Flo" Ziegfeld, empresario estadounidense de Broadway, conocido por su serie de revistas teatrales, las Ziegfeld Follies (1907 a 1931), inspirada en el Folies Bergère de París.

¹¹¹ Más adelante se podrá comprobar que esta es una práctica habitual en las producciones de Broadway.

Director musical: Víctor Baravalle¹¹²; coreógrafo: Sammy Lee; escenógrafo: Joseph Urban¹¹³, que trabajo con Ziegfeld durante muchos años y había diseñado el nuevo Ziegfeld Theatre¹¹⁴ y diseño de vestuario: John Harkrider¹¹⁵.

3.2.1.- Evolución a partir del primer musical:

A partir de *Show Boat*, se puede empezar a ver, definitivamente, la evolución del musical como género propio. Esta evolución siguió teniendo, al igual que las operetas y comedias musicales del siglo XIX, sus centros creativos y de relevancia en la ciudad de Nueva York en primer lugar y en Londres en segundo lugar. Desde estas dos ciudades surgieron los grandes musicales y aunque ha habido gran cantidad de obras que han traspasado estas fronteras, (como el caso que se presenta en este trabajo), aun teniendo en cuenta todas las modificaciones que éstas han sufrido al ser adaptadas a otros espacios, lugares e idiomas, su punto de partida estuvo en la calle Broadway y el West End.

Volviendo a finales de la década del veinte del siglo XX y lejos de entrar en un análisis marxista¹¹⁶ de la historia del musical, lo cierto es que dos años después del estreno de *Show Boat*, se produjo el famoso “crack” en 1929 de la bolsa de Nueva York que desembocó en la crisis económica más grande que vivió los EEUU, (conocida como “la gran depresión”) y buena parte del mundo en el siglo XX¹¹⁷. Este hecho, indudablemente, afectó al también al mundo del teatro y sus producciones. Para

¹¹² V. Baravalle, (1885-1939) compositor y director de orquesta nacido en Italia. Dirigió las producciones originales de Jerome Kern. También dirigió la orquesta para el prólogo de sonido en la película de 1929 de *Show Boat*, y para la versión de 1936. Fue director musical de Fred Astaire y Ginger Rogers.

¹¹³ J. Urban, (1872-1933) arquitecto vienes, emigró en 1912 a los EEUU, donde trabajo como director artístico y escenógrafo, primero en la Compañía de Opera de Boston y más tarde en la ciudad de Nueva York para Ziegfeld y el Metropolitan Opera. Como curiosidad la compañía Rosco, nombró su gelatina (Roscolux *81) Urban blue, en su honor.

¹¹⁴ Teatro de Broadway donde se estrenó *Show Boat*.

¹¹⁵ J. Harkrider, (fl.1910-1940) nacido en Texas, comenzó su carrera como actor, se convirtió en diseñador de vestuario, creó prácticamente todas las producciones finales de Ziegfeld

¹¹⁶ Sobre pensamiento marxista puede consultarse: Karl Marx, *Contribución a la crítica de la economía política*. México. Siglo XXI editores, 1980; Alfred Schmidt, *La importancia de Karl Marx en el pensamiento historiográfico contemporáneo*. Madrid, Revista de Estudios Políticos (Nueva época), núm. 37, 1984. p. 49-65.

¹¹⁷ Se puede llegar a considerar la Segunda Guerra Mundial como la mayor crisis vivida en el siglo XX, sin embargo esta crisis y las crisis derivadas de ésta pueden entenderse dentro del concepto de guerra. Mientras que la crisis del '29 puede entenderse como una crisis económica que puede haber derivado en otro tipo de crisis.

explicarlo de un modo sencillo: Si la gente se quedaba sin trabajo, sin trabajo no conseguía dinero, sin dinero no podían pagar la entrada al teatro por lo que las salas quedaban vacías y si no se llenaban los teatros, los productores perdían su dinero, no solo no obtenían ganancia sino que no recuperaban su inversión por lo que tampoco podían invertir en proyectos nuevos o les resultaba muy difícil hacerlo, por lo que no podían estrenar obras nuevas.

Innegablemente hubo un descenso en la actividad teatral, muchas compañías desaparecieron y gran cantidad de teatros cerraron. Hay que entender que el teatro en Nueva York rara vez estuvo subvencionado con dinero del Estado¹¹⁸ al contrario de lo que sucede en Europa, por lo que se desarrolló siempre con capital privado, cuya única fuente de ingresos y por lo tanto de recuperación del dinero invertido, era la venta de entradas¹¹⁹. Desde la perspectiva del empresario el espectáculo teatral es un negocio que debe generar beneficios y no solo desde su propio interés, de todos los que trabajan en el mundo del espectáculo, actores, sastras, tramoyistas, etc. Lo hacen para obtener un beneficio económico. A pesar de esa creencia popular, "lugar común" si se quiere, de que la gente del espectáculo se dedican a ello solo por gusto o utilizando la expresión coloquial, "por amor al arte", afirme lo contrario. Es cierto que todos los que se dedican al teatro, o el mundo de las artes en general, lo hacen porque les gusta, pero del mismo modo es lógico suponer que el abogado, el ingeniero o el médico se dedican a ello porque les gusta realizar sus respectivos trabajos. La diferencia fundamental radica no tanto en la presumible pasión con la que la gente del teatro¹²⁰ desempeña su trabajo, ya que no es descabellado suponer que también existen médicos o científicos apasionados por su trabajo, sino que la diferencia está en que se asume, por parte del "artista"¹²¹, el tener una vida un tanto más azarosa y errante y de la cual se disfruta, a pesar de las

¹¹⁸ En general en todo Estados Unidos nunca ocurrió así. Digo en general, porque en 1935, bajo la presidencia de Franklin Roosevelt, se inició el :*"Federal Theatre Project"* , como parte del programa WPA, *Work Progress Administration*. sobre este tema ver: Rosa María Ferrer Gimeno, *Federal Theatre Project (1935-1939). Una experiencia del teatro estatal en Estados Unidos*. Valencia. STICHOMYTHIA Revista de teatro contemporáneo, núm. 4, 2006.

¹¹⁹ Me refiero a que los productores y empresarios, trabajasen asociados o en solitario, independientemente de tener otros negocios o tener más de una obra en cartel, solo contaban con los ingresos que aportasen sus empresas. Además por aquella época no se había desarrollado lo que hoy se conoce como "merchandising".

¹²⁰ Utilizo este término, para referirme a todas las profesiones que intervienen en una producción teatral, no solo los actores o artistas. Aunque esta explicación puede ser extrapolable a otro tipo de artes lo centro en el teatro por ser éste el objeto del presente trabajo.

¹²¹ Entiéndase toda persona dedicada al mundo del teatro y del arte.

dificultades que esta vida conlleva, dificultades que en mayor o menor medida son también asumidas por los empresarios¹²².

Lo que se busca explicar es que a pesar de que el teatro pertenece a la cultura, dado el sistema económico, social y cultural que existe en la actualidad, como en el contexto de 1929, el teatro y especialmente el teatro comercial¹²³, como el de Broadway, se realiza para de ganar dinero y si éste falta la consecuencia directa no es que desaparezca el teatro, pero sí que haya menos actividad.

Entrando ya en materia, lo que se siguió haciendo durante la década del '30 cabe destacar, *The Band Wagon* (1931-32) protagonizada por Fred Astaire¹²⁴, mientras *Anything Goes* de Cole Porter¹²⁵ (1934) confirmaba la posición de Ethel Merman¹²⁶ destacable dentro del teatro musical. También Rodgers & Hart¹²⁷ regresaron de Hollywood para obtener una serie de éxitos en Broadway, incluyendo *On Your Toes* (1936), primer musical de Broadway en introducir dramáticamente la danza clásica en la escena, *Babes In Arms* (1937) y *The Boys From Syracuse* (1938). Todos estos espectáculos continuaron en la línea de estilo y canto de las revistas de los años veinte.

Hubo también autores que avanzaron en la línea de las innovaciones de *Show Boat*, experimentando con la sátira musical y temas de actualidad en la época. Destaca especialmente: *Of Thee I Sing* (1931), una sátira política con música de George Gershwin¹²⁸ y letra de Ira Gershwin¹²⁹ y Morrie Ryskind¹³⁰, fue primer musical en

¹²² Es lógico suponer que se dedican a producir obra porque algún beneficio obtienen más allá del puramente económico.

¹²³ A pesar de que en 1929 y en Nueva York, no se puede hacer una diferencia entre teatro comercial y teatro no comercial o alternativo. Utilizo el término para referirme al tipo de espectáculo que mayoritariamente se representaba en Broadway, tipo musicales u operetas, cuya finalidad es esencialmente el entretenimiento del público.

¹²⁴ F. Astaire, (1899- 1987) bailarín y actor estadounidense famoso en el mundo entero por sus películas de baile.

¹²⁵ C. Porter, (1891-1964) compositor y letrista, nacido en Indiana (EEUU), comenzó a alcanzar el éxito en la década de 1920, y por la década de 1930 fue uno de los principales compositores de la escena musical de Broadway. A diferencia de muchos compositores de Broadway con éxito, Porter escribía la letra, así como la música de sus canciones.

¹²⁶ E. Merman, (1908 -1984) actriz y cantante estadounidense, conocida sobre todo por su voz y su trabajo en el teatro musical de bandas, muy importante en la década del '30.

¹²⁷ Rodgers y Hart fue el dueto para componer canciones de entre el compositor Richard Rodgers (1902-1979) y el letrista Lorenz Hart (1895-1943). Trabajaron juntos en 28 musicales de teatro y más de 500 canciones a partir de 1919 hasta la muerte de Hart en 1943.

¹²⁸ G. Gershwin, (1898-1937) compositor y pianista. Sus composiciones abarcaron géneros populares y clásica, y sus melodías más populares son ampliamente conocidas, como *Rhapsody in Blue* (1924) y *Un americano en París* (1928), así como la ópera *Porgy and Bess* (1935), considerada una de las óperas estadounidenses más importantes del siglo XX.

recibir el Premio Pulitzer¹³¹. También *Thousands Cheer* (1933), una revista de Irving Berlín¹³² y Moss Hart¹³³ en el que cada número musical se basó en un titular de periódico, fue también el primer espectáculo de Broadway en el que un afroamericano, en este caso afroamericana, Ethel Waters¹³⁴, protagonizó junto a actores blancos. *Porgy and Bess* (1935), de los hermanos Gershwin y DuBose Heyward¹³⁵, con un elenco afroamericano, introdujo estilos del *jazz*, el *folk* y en algunos aspectos formales se aproxima a musicales posteriores como *West Side Story* o *Sweeney Todd*.

The Cradle Will Rock (1937), con un libreto de Marc Blitzstein¹³⁶ y dirección de Orson Welles¹³⁷, a pesar de haber estado rodeada de controversia por abordar temas político-sindicales, tuvo una acogida bastante razonable por parte del público. En la misma línea de sátira política, basada en los escritos de Washington Irving¹³⁸, está la obra

¹²⁹ I. Gershwin, (1896-1983) letrista estadounidense que colaboró con su hermano menor, el compositor G. Gershwin. El éxito de los hermanos con sus trabajos en colaboración, ha eclipsado a menudo el papel creativo de Ira. Sin embargo, su dominio de la composición continuó después de la temprana muerte de George. Su libro *Letras en varias ocasiones* de 1959, es una fuente importante para el estudio del arte musical de la edad de oro de la canción popular estadounidense.

¹³⁰ M. Ryskind, (1895- 1985) dramaturgo estadounidense, autor y escritor de obras de teatro y películas, siendo el autor de muchos de los guiones de las películas de los Hermanos Marx, como *Una noche en la ópera*.

¹³¹ Los Premios Pulitzer los entrega la Universidad de Columbia desde 1917 a las áreas de periodismo, literatura, teatro y educación, siguiendo el testamento de Joseph Pulitzer, editor de prensa de origen húngaro.

¹³² I. Berlin (Israel Isidoro Beilin, 1888-1989), compositor y letrista de origen judío bielorruso, considerado uno de los más grandes compositores de la historia americana. Durante sus 60 años de carrera, escribió unas 1.500 canciones, incluyendo 19 espectáculos de Broadway y 18 películas de Hollywood y han sido cantadas por artistas como Fred Astaire, Ethel Merman, Frank Sinatra, Judy Garland, Bárbara Streisand, Linda Ronstadt, Diana Ross, Bing Crosby, Nat King Cole, Billie Holiday, Doris Day y Ella Fitzgerald. En palabras de Jerome Kern: "Irving Berlin no tiene lugar en la música americana, él es la música estadounidense", en: Stephen Holden, *Irving Berlin's American Landscape*. Nueva York. The New York Times, 1987.

¹³³ M. Hart, (1904-1961), dramaturgo y director teatral estadounidense, trabajó en colaboración con varios autores de Broadway, siendo G. Kaufman con quien trabajo en más ocasiones. Sin embargo su mayor reconocimiento lo obtuvo como director de orquesta, trabajando en musicales tan conocidos como *My fair lady* (1956), con el que obtuvo un premio Tony como mejor director.

¹³⁴ E. Waters (1896- 1977), actriz y cantante de jazz, blues y gospel, estadounidense, no solo pionera en la escena de Broadway, sino que además fue la primera cantante afroamericana en recibir una nominación a los premios Emmy.

¹³⁵ E. DuBose Heyward, (1885-1940) escritor estadounidense conocido por su novela *Porgy* (1925). Que inspiró la ópera *Porgy and Bess*, con música de George Gershwin.

¹³⁶ M. Blitzstein, (1905-1964) compositor estadounidense. Obtuvo relevancia a nivel nacional en 1937 con *The Cradle Will Rock*, dirigida por Orson Welles, además fue conocido por la traducción y adaptación de *La ópera de tres centavos* de Bertolt Brecht y Kurt Weill.

¹³⁷ O. Welles, (1915-1985) actor, director y productor de cine estadounidense. Comenzó su carrera trabajando en teatro, aunque el reconocimiento y el paso al cine le llegó por medio de la radio y el famosísimo programa de radio donde relató con gran realismo *La guerra de los mundos*, de H.G. Wells. Entre sus películas más destacadas están *Ciudadano Kane*, *Don Quijote* de Orson Wells o *F for Fake*.

¹³⁸ W. Irving, (1783-1859) escritor, ensayista, biógrafo, historiador y diplomático del siglo XIX.

Knickerbocker Holiday (1938) de Kurt Weill¹³⁹, con la historia de la joven ciudad de Nueva York como telón de fondo destripa en tono satírico las políticas del presidente Franklin D. Roosevelt.

Pese a la crisis económica, ya mencionada, de la década, que se enlaza con el inicio de la segunda Guerra Mundial y la irrupción del cine, el teatro, como siempre sobrevive y el musical también. Pero este clima incierto de la Gran Depresión propició que la sátira política, como en las obras mencionadas, entrasen en el panorama de la escena neoyorquina. Compositores como Gershwin, Kern, Rodgers y Weill, y directores como George Abbott¹⁴⁰, quienes imprimieron un veloz ritmo a la escena, consiguieron afianzar al musical como género, distanciándolo completamente de la opereta y rompiendo con el estilo de los años veinte.

La siguiente gran obra musical llegará en 1943 de la mano de Rodgers¹⁴¹ y Hammerstein II, con *Oklahoma!* que completó la revolución iniciada por *Show Boat*, integrando perfectamente todos los aspectos del musical, una trama coherente con canciones que contribuyen al desarrollo de la historia. Aunque la principal novedad estuvo en el uso de la danza, en su primera coreografía para un musical en Broadway, el coreógrafa de ballet Agnes de Mille¹⁴², introdujo movimientos cotidianos que ayudaban a los intérpretes a desarrollar sobre el escenario las vivencias de los personajes. De esta forma el ballet se integra también en la historia, dejando de ser una simple excusa para mostrar bailarinas ligeras de ropa en cada escena. Desafió las convenciones musicales levantando el telón del primer acto no con un grupo de coristas, sino más bien en una mujer batiendo la mantequilla, con una voz en off cantando las primeras líneas de *Oh, What a Beautiful Mornin'* sin acompañamiento.

¹³⁹ K. Weill, (1900-1950) compositor alemán, pasó sus últimos años en los Estados Unidos. Es conocido por sus fructíferas colaboraciones con Bertolt Brecht.

¹⁴⁰ G. Abbott, (1887-1995) productor, director de teatro, dramaturgo, guionista y director de cine estadounidense cuya carrera abarcó más de nueve décadas.

¹⁴¹ R. Rodgers, (1902-1979) compositor estadounidense de música para cine, televisión y 43 musicales de Broadway. Sus trabajos con los letristas Lorenz Hart y Oscar Hammerstein II, especialmente, ha tenido un gran éxito. Rodgers fue la primera persona en ganar lo que se consideran los premios del mundo del espectáculo en la televisión, discos, películas y musicales de Broadway, un Emmy, un Grammy, un Oscar y un Tony, respectivamente.

¹⁴² G. Agnes de Mille, (1905-1993) bailarina y coreógrafa estadounidense. Se mantuvo en activo desde 1939 hasta 1992. Realizó las coreografías para más de una docena de musicales, estuvo siempre vinculada al mundo del teatro y la danza, buscando acercar ésta al gran público.

Sobre esta obra, Geoffrey Block escribe:

*"A show, that, like Show Boat, became a milestone, so that later historians writing about important moments in twentieth-century theatre would begin to identify eras according to their relationship to Oklahoma!"*¹⁴³.

Queda claro que *Oklahoma!* representa un nuevo hito para el musical, porque además desde su estreno estuvo acompañado por la crítica y por el público, llegó a las 2.212 funciones desde su estreno, convirtiéndose en el primer *blockbuster*¹⁴⁴ de Broadway y fue reconocida con un Premio Pulitzer. A día de hoy es uno de las obras con mayor número de reposiciones de la dupla Rodgers y Hammerstein II, no solo en Broadway sino en toda la geografía estadounidense.

Una de las claves del éxito de la asociación entre Rodgers y Hammerstein y de esta obra fue el método que utilizaron para crear y componer la obra, con la que ambos se sintieron más cómodos que con sus anteriores socios: Escribieron primero el libreto antes de componer la música, esto surgió por el deseo de ambos creadores, Hammerstein prefería escribir la historia antes de que fuera puesta en música y Rodgers por su parte, quería tener un argumento para componer la música. En colaboraciones anteriores de Rodgers con Hart, siempre había escrito la música primero, ya que el compositor necesitaba algo en que basar sus letras y Hammerstein con sus antiguos colaboradores, compositores como Jerome Kern, quien escribía la música en primer lugar. El cambio de sistema creativo entre Rodgers y Hammerstein, es fundamental para entender el gran cambio de esta obra en lo que a la relación entre libreto o guión y música, ya que permitió que las letras fuesen una parte fundamental de la historia y que las canciones pudiesen amplificar e intensificar la historia en lugar de desviarla. John Kendrick apunta que Rodgers y Hammerstein comenzaron a desarrollar el nuevo musical, coincidiendo en que sus elecciones musicales y dramáticas se dictaran por el material de origen, *Green Grow the Lilacs*¹⁴⁵:

"They spent several days talking through the plot of Green Grow the Lilacs, determining where the action and emotions called for expression in song, and

¹⁴³ Geoffrey Block, en: William Everett, Paul Laird (Eds.), *The Cambridge Companion to the Musical*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 124.

¹⁴⁴ Término que no tiene traducción literal, que se usa para aquellos espectáculos de teatro y de cine que son un éxito en taquilla y por lo tanto de recaudación.

¹⁴⁵ Obra musical de Lynn Riggs, estrenada en Broadway en 1931 en la que está basada *Oklahoma!*

discussing what the content and style of each number should be. Hammerstein then went off separately to write the libretto and craft the lyrics, some of which took days or even weeks to perfect"¹⁴⁶.

Durante el período de entreguerras, los papeles en los espectáculos musicales fueron generalmente ocupados por actores que pudieran cantar y a pesar de que Teresa Helburn¹⁴⁷, codirectora del Theatre Guild, sugirió a Shirley Temple¹⁴⁸ y a Groucho Marx¹⁴⁹ en los papeles protagónicos; los autores, con el apoyo del director de la obra, Rouben Mamoulian¹⁵⁰, eligieron a la inversa, buscando cantantes que podrían actuar. Pusieron especial interés en esta cuestión por lo que actores con gran talento interpretativo fueron rechazado y como resultado de esta decisión, no hubo grandes estrellas, reconocibles por el público, en la producción.

El primer título que se dio a la obra fue *Away We Go!* cuyo estreno, de prueba¹⁵¹, fue en el Shubert Theatre de New Haven el 11 de marzo 1943. No albergaba muchas esperanzas por parte del productor Mike Todd¹⁵² ni otros profesionales del espectáculo:

"Away We Go started its pre-Broadway tryout in New Haven, and the usual cadre of spiteful theatre professionals took the commuter train up from New York—Alan Jay Lerner called such people “the dear shits.” Although the consensus was that the show was promising, several people would eventually claim credit for originating a damn-ing assessment quoted in Walter Winchell’s

¹⁴⁶ John Kenrick, *Musical Theatre, a History*. Nueva York. Continuum International, 2008. p. 246.

¹⁴⁷ T. Helburn, (1887-1959) fue una figura importante en el teatro estadounidense del siglo XX. Comprometida con el The Guild Theatre desde su fundación en 1919, trabajó primero como directora literaria, luego como directora de casting y, finalmente, se convirtió (junto con Lawrence Langner) co-productora. El Theatre Guild se especializaba en traer las obras de mayor calidad de Europa y América para los escenarios de Broadway. Rompiendo con la práctica común de las ventas de un solo boleto y producciones construidas alrededor de las estrellas famosas, consiguió un público de suscripción de temporada grande y leal, así como el establecimiento de relaciones duraderas con dramaturgos como George Bernard Shaw y Eugene O'Neill.

¹⁴⁸ S. Temple, (1928-2014) actriz de cine y teatro estadounidense, se hizo muy popular siendo una niña, su primer papel como protagonista en una película le llegaría a los 6 años. Su carrera en el mundo del espectáculo duró hasta la década del sesenta.

¹⁴⁹ G. Marx, (Julius Henry Marx, 1890- 1977) escritor y actor estadounidense mundialmente conocido por las películas protagonizadas junto a sus hermanos, los famosos "Hermanos Marx" llenas de humor irónico y elocuente.

¹⁵⁰ R. Mamoulian, (1897-1987) director de teatro y cine de origen armenio. Dirigió en su estreno la ópera *Porgy and Bess* y fue el primero en montar éxitos de Broadway como *Oklahoma!* o *Carrusel*.

¹⁵¹ Era una costumbre en los espectáculos de Broadway realizar una breve gira por ciudades cercanas a Nueva York, a modo de preestrenos.

¹⁵² M. Todd, (1909-1958) productor de teatro y cine estadounidense, conocido por producciones como la de *Oklahoma* o la película de 1956 de *La vuelta al mundo en 80 días* y co creador del formato panorámico de cine Todd-AO.

*gossip column: "No gags, no girls, no chance!" Prominent producer Max Gordon was so pessimistic that he sold off his investment in the show"*¹⁵³.

Al poco tiempo el productor vería que ni la falta "chistes" (*gags*), ni "chicas" (*girls*) sería un inconveniente para que la pieza fuese un éxito. "ni piernas, ni chistes, ninguna posibilidad". Ya que el público de New Haven primero y los críticos de Boston después estaban entusiasmados. Especialmente después de que antes del estreno en Boston uno de los cantantes del coro sugiriese un numero de baile para el segundo acto, tal y como Kenrick apunta:

*"where one of the chorus singers suggested that a second act dance number might be more effective as a harmonized chorale. Rodgers agreed. On a Sunday, the full cast crowded into the lobby of the Colonial Theatre to learn the new arrangement. The number was staged immediately and added to the show the next day, to electrifying effect. For the first time, the curtain calls drew a standing ovation, which was a rare tribute in 1943. The revised song not only gave the show a much needed emotional boost, but a new exclamatory title too—Oklahoma!"*¹⁵⁴.

El introducir este cambio en el baile, terminó siendo decisivo para la obra, y la clave no está tanto en que motivó hasta el cambio de título a la pieza, sino por la reacción que arrancó del público, quienes "aplaudían de pie en cada caída de telón" (*the curtain calls drew a standing ovation*), por lo que esta modificación fue realmente determinante en el éxito de la pieza.

La obra tuvo un gran éxito en el mundo anglosajón, fue llevada al cine, y se convirtió en una obra muy popular, siendo una de las más representadas en todo el país, como dato interesante hubo una compañía que estuvo diez años recorriendo los EEUU, pasando por doscientas cincuenta ciudades, pero no ha trascendido especialmente fuera de las fronteras de Estados Unidos e Inglaterra.

¹⁵³ John Kenrick, *Musical Theatre... Op. cit.* p. 246.

¹⁵⁴ John Kenrick, *Musical Theatre... Op. cit.* p. 246-247.

El siguiente musical con una importancia indiscutible en Broadway fue *West Side Story*¹⁵⁵, estrenado en 1957, sin embargo por estar relacionada con la productora del la obra objeto de análisis de este trabajo, se destaca el musical de *Peter Pan*, estrenado en 1954, en el caso de esta obra no se trata ni de la primera vez que se representaba sobre un escenario, ya en aquella época habían habido unas cuantas versiones, e incluso unos años antes hubo una versión musical¹⁵⁶, pero dentro de las adaptaciones musicales, esta que voy a destacar fue la que mayor éxito de público y crítica tuvo.

Basada en la obra original de J.M. Barrie¹⁵⁷, fue adaptada al teatro musical¹⁵⁸, en un primer momento por Carolyn Leigh¹⁵⁹ y Mark "Moose" Charlap¹⁶⁰, pero luego de que en la gira pre- Broadway por Los Ángeles, la obra no tuviese el éxito esperado, Jerome Robbins¹⁶¹ director musical y coreógrafo del montaje, decidió llamar a Jule Styne¹⁶², Betty Comden¹⁶³ y Adolph Green¹⁶⁴, quienes consiguieron darle a la pieza una nueva dimensión, convirtiéndola en un musical de grandes proporciones. También el musical, en lugar de utilizar el final original de Barrie, en la que Peter simplemente deja marchar

¹⁵⁵ Hubieron muchas obra de gran calidad y repercusión, como *My fair Lady* por ejemplo, pero estoy intentando ir a los que se convirtieron en obras "imprescindibles" en el género, para no hacer este repaso sobre la historia del musical excesivamente extenso y se desvirtúe la finalidad de este estudio.

¹⁵⁶ Existe una versión musical de 1950 con música y letra de Leonard Bernstein, pero que se estrenó en una versión corta de solo cinco canciones, pese al despeño puesto en el montaje tuvo escaso éxito. De hecho es una obra que no la recoge ni M. Lubbock, en Marck Lubbock, *The Complete Book Op. cit.*; John Kenrick, *Musical Theatre Op. cit.*; ni Kristine Forney, Andrew Dell' Antonio y Joseph Machlis, *The Enjoyment of Music*, Nueva York. W.W. Norton & Company, 2013; por ejemplo. Pese que en libros que se centran en la historia de este género no aparecen referencias, si se pueden encontrar en: Bruce K. Hanson, *Peter Pan on Stage and Screen (1904-2010)*. Jefferson. MacFarland & Company, inc, 2011. capítulo XI, p. 182-200.

¹⁵⁷ J.M. Barrie, (1860-1937) dramaturgo y novelista escoses. Mundialmente conocido por su obra teatral *Peter Pan*, estrenada en 1904 y que en 1911 publicaría como novela. Bernard Shaw la calificó como: *ostensiblemente un entretenimiento vacacional para niños pero en realidad una obra para personas adultas*. Además de esta obra tuvo otras también exitosas pero que no han llegado con tanta popularidad hasta nuestros días, como *Lo que saben todas las mujeres* o *El fantasma de Ibsen*.

¹⁵⁸ Es importante la puntualización ya que *Peter Pan* fue escrito, por Barrie como obra teatral.

¹⁵⁹ C. Leigh, (1926-1983) letrista estadounidense que trabajo para musicales de Broadway, películas y en canciones populares. Es conocida también por la pareja que formó con el escritor pareja Cy Coleman.

¹⁶⁰ M. "Moose" Charlap, (1928-1974) compositor estadounidense de Broadway, especialmente conocido por "*Peter Pan*" (1954).

¹⁶¹ J. Robbins, (1918-1998) productor de teatro, director y coreógrafo estadounidense conocido principalmente por los espectáculos de Broadway. Su trabajo se extendió desde el ballet clásico hasta el teatro musical contemporáneo. Entre las numerosas obras de teatro que trabajó están *Peter Pan*, *El Rey y yo*, *Bells Are Ringing* o *West Side Story*.

¹⁶² J. Styne, (1905-1994) cantautor origen británico especialmente famoso por una serie de musicales de Broadway y canciones para películas de Hollywood.

¹⁶³ B. Comden, (1917-2006) actriz y escritora estadounidense, formó el dúo Comden y Green, quienes proporcionaron letras, libretos y guiones de algunos de los musicales más queridos y exitosos espectáculos de Broadway y Hollywood, de mediados del siglo XX.

¹⁶⁴ A. Green, (1914-2002) letrista y dramaturgo estadounidense que formó dúo creativo con Betty Comden, durante seis décadas.

a Wendy, sus hermanos y los "niños perdidos" para que regresen a sus hogares, incluye una escena adicional que Barrie había escrito más tarde y que tituló *en el último momento*¹⁶⁵. En este final, Peter regresa después de muchos años a buscar a Wendy y volver a Nunca Jamás. Descubre que ha pasado demasiado tiempo desde la última vez que vio a Wendy, que es ahora una adulta y con una hija. Finalmente la hija de Wendy, Jane, se ofrece a ser su nueva madre, y se la lleva con él a Nunca Jamás.

Esta versión de Peter Pan finalmente se estrenó en Nueva York el 20 de octubre de 1954 en el Winter Garden Theatre, para una edición limitada prevista de 152 actuaciones. Ya que, todavía en las pruebas por Los Ángeles, se llegó a un acuerdo para el show que se transmitiera en los Showcase NBC¹⁶⁶, que aseguró que fuese un éxito financiero a pesar de la edición limitada. Las actuaciones de Mary Martin y Cyrill Ritchard¹⁶⁷, reconocidas con sendos premios Tony¹⁶⁸, más el trabajo de Jerome Robbins enfocado en sacar el carácter de imaginación e infancia de los actores:

*"Robbins was trying to convey the innocence of childhood by directing the actors to portray children, who, in turn, pretend to be Indians, pirates, and of course, Peter Pan. Like real children. Sondra Lee recalled that their games were quite serious. «When you're playing fantasy you have to believe it every second. Child play to win. When they are cowboys. they 'are' cowboys. And the bad guys 'are' bad guys! You have to play with a kind of conviction. When Tiger Lily says that Peter Pan is the sun, the moon, and the stars, she means it!»"*¹⁶⁹.

Más el aporte creativo de parte del elenco, Sondra Lee encarnó a Tigrilla (*Tiger Lily*), hicieron que Peter Pan fuese todo un éxito. Además se grabó un álbum de las canciones, que aún se sigue editando en la actualidad.

Este musical, tanto con el final que se proponía en este montaje, como en el final original y más conocido, ha tenido un gran éxito tanto en Broadway y el West End,

¹⁶⁵ Sobre esta cuestión se puede consultar: Bruce K. Hanson, *The Peter Pan Chronicles: The Nearly 100 Year History of 'The Boy Who Wouldn't Grow Up'*. Jefferson. MacFarland & Company, inc, 2000.

¹⁶⁶ NBC, es una cadena de televisión de los EEUU.

¹⁶⁷ Mary Martin, (1913-1990) y Cyrill Ritchard, (1897-1977) interpretaron a Peter Pan y al Capitán Garfio respectivamente.

¹⁶⁸ Los Premios Antoninette Perry a la excelencia teatral (*Antoinette Perry Award for Excellence in Theatre*), o Tony como son comúnmente conocidos, por Antoinette Perry, fundadora de la American Theatre Wing, que es quien otorga dichos premios, de manera anual a las producciones teatrales estrenadas en Broadway (especialmente), desde 1947.

¹⁶⁹ Bruce K. Hanson, *Peter Pan on Stage and Screen (1904-2010)*. Jefferson. MacFarland & Company, inc, 2011. p. 222.

como España y en otras partes del mundo, obteniendo un gran éxito con cada nueva reposición. Hay que reconocer que buena parte de este éxito se debe a la propia historia creada por Barrie, en la que existe una pronta identificación con los personajes por parte del espectador, sean adultos o niños, siendo un hoy por hoy un clásico internacional. No obstante, en la propuesta visual o puesta en escena del show de 1954, como en sus posteriores reposiciones por todo el mundo, es indudable la influencia de la película de Peter Pan producida por Walt Disney¹⁷⁰, estrenada en 1953. Aunque lo justo sería, también señalar la influencia del teatro en la película de cine, no se puede decir fue el primer caso en el teatro influye, en lo que al componente visual se refiere, directamente en el cine, ni tampoco que sea la primera vez que el cine lo hace en el teatro, pero lo que está completamente claro es la indudable relación entre uno y otro arte.

¹⁷⁰ W. Disney (1901- 1966), dibujante, director y productor de cine estadounidense mundialmente conocido como el padre de los dibujos animados.



De izquierda a derecha: Boceto para Capitán Garfio de 1094 de W. Nicholson; Capitán Garfio, musical de 1950; película de Walt Disney; Capitán Garfio, musical 1954; y en la versión española de 2002.

Como se puede comprobar en las fotografías, la relación visual, entre todas las versiones del personaje es indudable, más allá que se trate del mismo personaje y dejando de lado los matices interpretativos que cada actor pueda darle, desde el aspecto puramente visual (que en este caso vendría desde el área del vestuario), la influencia de la versión precedente sobre la siguiente está bastante clara. Quizás el ejemplo más claro de esta relación se observe entre la versión de 1950 (segunda foto, arriba), la película de Disney y la obra de 1954 (primera foto, abajo), desde el sombrero grande y emplumado, los volantes al cuello y las puñetas, el cabello oscuro y rizado, las cejas bien marcadas o la casaca característica, no hace otra cosa que dar una prueba más de que el cine y el teatro son dos disciplinas que se interrelacionan constantemente, unas veces partiendo

del teatro hacia el cine y otras en sentido contrario. Especialmente en este sentido después de la Segunda Guerra Mundial, cuando el cine tiene claramente una capacidad de alcanzar a un público mucho más amplio que el teatro y si además nos centramos en espectáculos infantiles, el cine y sobre todo Disney, ha tenido, para bien o para mal, una influencia enorme sobre el imaginario colectivo de las historias infantiles. Sucediendo que cada vez que se diseña una nueva escenografía o un nuevo vestuario para Peter Pan, en versión musical o no, es muy difícil desprenderse de la imagen de la película de Disney, porque como está expuesto más arriba el teatro musical, es ante todo un teatro comercial, donde se tiene muy en cuenta el público al que se dirige la obra y si el público identifica a Peter Pan o al Capitán Garfío con los dibujos de la compañía Disney. Por lo general, la propuesta nueva que se haga, no se aleja demasiado y la realidad es que así ha pasado en prácticamente todas las ocasiones en que se ha montado *Peter Pan*, como en el caso de la producción española *Peter Pan, el musical*, donde, como se puede apreciar en la fotografía, el parecido entre el Capitán Garfío de dibujos animados y el de España (segunda foto, abajo) resulta bastante evidente. Aunque no es el único existen casos en el cine, como *Hook*¹⁷¹, o más recientemente en el reestreno de la obra de 1954 en una versión para la televisión, bajo el título de *Peter Pan Live!*¹⁷².

En 1957 se estrenó *West Side Story*, la adaptación contemporánea del clásico de William Shakespeare¹⁷³, *Romeo y Julieta*, llevada a cabo por Arthur Laurents¹⁷⁴, como dramaturgo, música de Leonard Bernstein¹⁷⁵ y letras de Stephen Sondheim¹⁷⁶. Dirigida

¹⁷¹ *Hook* (1991), dirigida por S. Spielberg y protagonizada por Robin Williams y Dustin Hoffman.

¹⁷² *Peter Pan Live!* (2014), dirigida por Rob Ashford y Glenn Weiss y protagonizada por Allison Williams y Christopher Walken.

¹⁷³ W. Shakespeare (1564-1616), escritor y poeta inglés universalmente conocido.

¹⁷⁴ A. Laurents, (1917-2011) dramaturgo, director teatral y guionista estadounidense. Después de escribir guiones para programas de radio y películas de entrenamiento para el Ejército de los EE.UU. durante la Segunda Guerra Mundial. Escribió para Broadway, con obras que incluye *West Side Story* (1957), *Gypsy* (1959), *Hallelujah, Baby!* (1967) y *La Cage Aux Folles* (1983), así como el guión de películas de Hollywood.

¹⁷⁵ L. Bernstein, (1918-1990) compositor, director de orquesta, autor, profesor de música y pianista y uno de los primeros directores de orquesta nacido y educado en los Estados Unidos de América en recibir la aclamación mundial. Su fama proviene de su larga permanencia como director musical de la Filarmónica de Nueva York, de su realización de conciertos con la mayoría de las principales orquestas del mundo, y de su música para *West Side Story*, así como *Candide*, *Wonderful Town*, *On the Town*.

¹⁷⁶ S. Sondheim, (1930) reconocido compositor y letrista nacido en Nueva York, conocido por su inmensa contribución al teatro musical por más de 50 años. Ganador de un Oscar, ocho premios Tony (más que cualquier otro compositor), entre ellos el Premio Tony especial por toda su carrera en el teatro, ocho premios Grammy, un premio Pulitzer y el Premio Laurence Olivier. Sus obras más famosas incluyen (como compositor y letrista) *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, *Follies*, *A Little Night Music*, o *Sweeney Todd*. También escribió las letras de *West Side Story* y *Gypsy*.

y coreografiada por Jerome Robbins, producida por Robert E. Griffith¹⁷⁷ y Harold Prince¹⁷⁸, con escenografía de Oliver Smith¹⁷⁹ y vestuario de Irene Sharaff¹⁸⁰. Tuvo gran éxito desde su estreno, con 732 funciones en Broadway antes de partir de gira, estuvo nominada a cuatro premios Tony de los que se llevó dos, Mejor Coreografía y Mejor escenografía, respectivamente. Un año más tarde se estrenaba una nueva producción en Londres y en 1961 fue llevada al cine donde también alcanzó un gran éxito. Además ha sido repuesta, con nuevas producciones, en multitud de ocasiones y en varios países.

Sin embargo y a pesar del éxito que ha tenido, fue un proyecto que llevó mucho tiempo poner en marcha pasando casi diez años desde que en 1949 Jerome Robbins se acercara a Leonard Bernstein y Arthur Laurents con la idea de colaborar en una adaptación musical contemporánea de Romeo y Julieta, hasta 1957 cuando finalmente se estrenó la obra. La idea que traía Robbins era que el foco estuviese sobre el conflicto entre una familia católica irlandesa estadounidense y una familia judía en el Lower East Side de Manhattan, durante la temporada de Pascua, centrado el conflicto en el antisemitismo de los "jets" católicos hacia los "Esmeraldas" judíos. Laurents se entusiasmó enseguida con la idea y se volcó enseguida con ella, sin embargo Bernstein quería escribir primero la música y que luego viniese el texto, a lo que tanto Laurents como Robbins se negaron, el resultado fue un primer borrador titulado *East Side Story*, pero no se diferenciaba demasiado de obras de la época como *Abie's Irish Rose*, lo que provocó que los tres abandonasen el proyecto durante unos años.

¹⁷⁷ R. E. Griffith, (1905-1961) productor estadounidense de espectáculos de Broadway, trabajó asociado a Harold Prince durante veintiséis años, entre sus trabajos destacan de *The Pajama Game* (1957) y de *Damn Yankees!* (1958) y *West Side Story* (1961).

¹⁷⁸ H. Prince, (1928) productor teatral y director asociado de muchos de las más conocidas producciones de Broadway. Ha cosechado veintiún premios Tony, más que cualquier otra persona, incluyendo ocho de la dirección, ocho para la producción del año de Mejor Musical, dos como mejor productor de un musical, y tres premios especiales.

¹⁷⁹ O. Smith, (1918-1994) escenógrafo estadounidense, diseñó docenas de musicales de Broadway, películas, óperas y ballets. Su asociación con el American Ballet Theatre comenzó en 1944, cuando colaboró con Robbins y Bernstein en *Fancy Free*, que sirvió de inspiración para el *On the Town*. A lo largo de su carrera, fue nominado a veinticinco premios Tony, a menudo varias veces en el mismo año, obteniendo diez de ellos.

¹⁸⁰ I. Sharaff, (1910- 1993) diseñadora de vestuario estadounidense, trabajo tanto para producciones de Broadway, como en el cine de Hollywood, en *West Side Story* (participo también en la versión cinematográfica), o *Cleopatra*, entre otros.

La propuesta del productor Martin Gabel¹⁸¹, a Laurents para trabajar en la adaptación de la novela *Serenade*, motivó que el equipo se volviese a reunir y fue Robbins quien volvió a proponer que trabajasen nuevamente sobre *East Side Story*, solo que esta vez entró en el equipo el joven letrista Sondheim, ya que fue una imposición del productor, con quien Laurents se había comprometido. Sin embargo el equipo terminó desechando la idea de *Serenade*, para centrarse en el proyecto que dos años más tarde se estaría estrenando como *West Side Story*. Un encuentro casual entre Laurents y Bernstein en el Beverly Hills Hotel motivó que trasladasen el conflicto central al mundo de las pandillas callejeras, un fenómeno relativamente nuevo y que estaba teniendo mucha repercusión en la prensa de la época, tal y como apunta Robert Emmet Long:

"They met by chance, but as they talked the subject of «East Side Story» came up. At that moment the Los Angeles Times was carrying a story about gang warfare in a Mexican neighborhood, and it occurred to Bernstein and Laurents that the «East Side Story» history could have real immediacy if it were refocused and brought up to date. For not only Los Angeles but also in Manhattan's Upper West Side «rumbles» were taking between teenage gangs.

«I suggested the blacks and Puerto Ricans in New York», Laurents recalls.(...) East Side Story would eventually become West Side Story, and the young lovers would evolve into a native-born Polish-American boy and Puerto Rican girl recently arrived in New York»¹⁸².

Esta idea de cambiar la ubicación de la historia al otro lado de la ciudad entusiasmó a Robbins porque imaginaba un musical con ritmos latinos, al mismo tiempo que acercaban mucho más el argumento a la realidad de la época.

Ya con el título de *West Side Story*, Bernstein decide dedicarse exclusivamente a la música, por lo que junto con Robbins, consultan a Betty Comden y Adolph Green para que escribiesen las letras, pero el equipo optó por trabajar en *Peter Pan*. Por lo que Laurents ofreció a Sondheim que se hiciese cargo de las letras, quien se resistió al principio por estar inmerso en otro proyecto, pero finalmente Oscar Hammerstein, lo convenció, haciéndole ver que sería un proyecto en el que ganaría mucha experiencia.

¹⁸¹ M. Gabel, (1912-1986) actor, director y productor de cine estadounidense.

¹⁸² Robert Emmet Long, *Broadway, the Golden Years: Jerome Robbins and the Great Choreographer-Directors, 1940 to the Present*. Nueva York. The Continuum International Publishing group, 2001. p. 96.

Estrechamente ligado al *Romeo y Julieta* original, el argumento fue transformándose paulatinamente por Laurents, quien fue eliminando las escenas más trágicas como el suicidio de Julieta, primero y después adaptando el lenguaje de Shakespeare o propio del siglo XVI, al lenguaje propio del siglo XX, optó por desechar las palabras mal sonantes por no ser adecuadas para los espectáculos de su tiempo y también se descartó utilizar el argot callejero, para que el musical no quedase anclado en la época en que se estrenó. En su lugar, Laurents, inventó palabras que sonaban como jerga, pero que no eran las que las pandillas callejeras del momento empleaban. Con ese material, Sondheim, con alguna ayuda de Hammerstein, se encargaba de transformar el diálogo, ya fuese extenso o corto en diálogo musical, es decir en letras de canciones.

Laurents explicó el estilo que el equipo creativo decidió finalmente:

*"Just as Tony and Maria, our Romeo and Juliet, set themselves apart from the other kids by their love, so we have tried to set them even further apart by their language, their songs, their movement. Wherever possible in the show, we have tried to heighten emotion or to articulate inarticulate adolescence through music, songs or danced; wherever possible, we have tried to use everything that is lyrical and fun and exciting in the theater. And always, we have insisted on being true to our characters, speaking, singing or dancing"*¹⁸³.

Se puede apreciar como el autor estuvo muy preocupado por el lenguaje, buscando hasta que los protagonistas estuviesen diferenciados por el mismo. También deja ver como todo el equipo creativo estuvo trabajando en la idea de "aumentar la emoción a través de la música, letras o la danza" (*to heighten emotion... through music, songs or danced*), por que entendieron sus áreas de trabajo, diálogos, canciones y danza como un personaje más. Por lo menos desde el punto de vista de la danza parece que lograron su objetivo, en la opinión de John Martin, crítico de danza del *New York Times*:

"talked plot but in moving bodies. The muscles of trained dancers are tensed and untensed and tensed again, stimulated by emotional tensions stimulating still further in return. These tensions are transferred automatically across the footlights and into the musculature of every spectator in the house, willy nilly.

¹⁸³ Arthur Laurents, *The Growth and the idea*. Nueva York. Herald Tribune, 4 de agosto, 1957.

*The cast acts and reacts in terms of movement, and that is the most direct medium that exists for the conveying of inner shades of meaning"*¹⁸⁴

Describe de manera muy elocuente como los movimientos de los bailarines están provocados por la acción de la escena, consiguiendo transmitir esta tensión a los propios músculos de los espectadores, al mismo tiempo que señala lo tremendamente efectivo , lleno de matices y efectivo que esto resulta.

En 1956 la obra estaba prácticamente acabada pero el equipo tenía que hacer frente a otros proyectos, por lo que éste se retrasó un año. Pero en la primavera de 1957, a dos meses del estreno la productora Cheryl Crawford¹⁸⁵, se retiró del proyecto al mismo tiempo que otros productores también rechazaban el proyecto; fue entonces cuando Sondheim se puso en contacto con su amigo y productor Hal Prince, quien se encontraba en Boston con el nuevo espectáculo de George Abbott y a pesar de las críticas de Abbott hacia el proyecto de Sondheim y compañía, al productor le gustó y decidió producir el espectáculo. Pero nada más hacerse con el proyecto, Prince comenzó a recortar el presupuesto, lo que en parte, provocó que Robbins se negase a hacer la coreografía, pero entre Prince y Sondheim lo convencieron, a cambio de ocho semanas de ensayos, en lugar de cuatro, que era lo habitual en las producciones de Broadway. Durante éstos, Robbins mantuvo a los miembros del elenco que interpretarían a los Sharks y los Jets separados con el fin de evitar que socializasen entre ellos y recordaba a todos la realidad de la violencia de las pandillas mediante la publicación de noticias en las tablillas¹⁸⁶ de la compañía, buscando crear en escena ese aire de tensión y rivalidad constante entre bandas callejeras. Por lo que, en contra de lo común, el cuerpo de baile, fueron tratados como actores que debían bailar y no solo como cuerpos que dibujan una coreografía en escena.

También la partitura de Bernstein fue sufriendo cambios con los ensayos, cayéndose de ésta los pasajes más complejos y que acercaban la obra más a las complejidades musicales de la ópera.

¹⁸⁴ Este comentario de John Maritn lo recoge Mark Lubbock, *The Complete Book of Light Opera*. Nueva York. Appleton-Century-Crofts, 1962. p. 886.

¹⁸⁵ C. Crawford, (1902-1986) productora de teatro y directora estadounidense. En 1947, junto Elia Kazan y Robert Lewis, fundó The Actor's Studio, el cual formó a Marlon Brando, James Dean, Jerome Robbins, Shelley Winters, Jane Fonda, Bea Arthur, y muchos más actores.

¹⁸⁶ Tablilla, es el nombre que se da en teatro al tablón de anuncios y que resulta obligado colocar y mirar en cualquier compañía, en cualquier lugar del mundo.

Los decorados de Oliver Smith tuvieron retocarse dado que los fondos pintados eran impresionantes, pero que con el decorado corpóreo, no terminaban de encajar, ya fuese por un aspecto demasiado raído a veces, o muy estilizado en otras, pero Prince se negó a gastar más dinero, por lo que Smith se vio obligado improvisar con lo que tenía para mejorar lo que tenía ya que no disponía de muy poco dinero.



Dos escenas de *West Side Story* de 1957.

Lo que se observa de la escenografía en ambas imágenes es que está planteada parte en decorado corpóreo, al frente, y telones pintados al fondo, pero dado que no es posible determinar si estas fotos fueron tomadas antes o después de los cambios de último momento que el escenógrafo realizó, el análisis que haga a partir de las mismas tendrá en cuenta que puede tratarse del decorado aun incompleto. Lo que destaca es la terminación enormemente detallista del decorado tridimensional, como en el muro de la foto de la izquierda o el bar que se alcanza a ver detrás de los bailarines de la derecha, es cierto que existe un contraste entre estos y los fondos pintados, pero por la razón argumentada no comentaré esta cuestión. Lo que sí resulta interesante es ver cómo, incluso en grandes musicales de Broadway se hacen arreglos y retoques imprevistos en el decorado durante el montaje. Aspecto que de alguna manera comienza a confirmar mi hipótesis de que la escenografía debe entenderse como un proceso.

A parte del gran éxito que tuvo este musical, la importancia de *West Side Story*, así como de musicales tipo *Peter Pan* o *My Fair Lady*, está en la historia en la que están basados, tanto *Romeo y Julieta*, *Peter Pan*, como *Pígmalión* de G. Bernard Shaw¹⁸⁷, con

¹⁸⁷ G. Bernard Shaw, (1856- 1950) escritor y dramaturgo irlandés, teniendo gran reconocimiento sus obras, entre las que destacan *Cesar y Cleopatra*, *Pígmalión* o *Cándida*, en 1925 le fue concedido el Premio Nobel de Literatura y en 1938 el Oscar por la versión cinematográfica de *Pígmalión*.

argumentos de carácter universal, que trascienden las fronteras de sus propias historias, lo que no ocurre con obras como *Oklahoma!*, la cual está muy ligada a la propia historia de los EEUU, lo que en cierta forma es el motivo que este tipo de obra haya sido muy exitosa solo dentro de las fronteras de los Estados Unidos.

Lo contrario que sucedió con *West Side Story*, que a pesar estar ambientada en la Nueva York de las pandillas juveniles se articula de tal manera con el argumento de la famosa obra de Shakespeare, que la historia resultante trasciende la problemática social de Nueva York, convirtiéndose en una obra musical de carácter universal, quedando demostrado por la cantidad de veces que esta obra ha sido estrenada fuera de las fronteras de los EEUU y en distintos países, como Francia, Canadá, Israel, Japón o Alemania entre otros. Como también el hecho de que solo un año después¹⁸⁸ se estuviese estrenando una nueva producción en Londres, donde llegó las 1.000 representaciones.

Una vez lograda una madures formal de cohesión entre música y guión conseguida con *Oklahoma!*, es con adaptaciones originales como las de *West Side Story* o *My Fair lady*, que los musicales de Broadway alcanzan una verdadera dimensión internacional¹⁸⁹.

A finales de la década del cincuenta se pudo asistir al último éxito de Rodgers y Hammerstein, *The Sound of Music* (Sonrisas y Lágrimas), llegando a las 1.400 funciones y que pocos años más tarde sería llevada al cine, en la versión tan popularmente conocida.

En esta década, también, empezó a tener una entidad considerable, el Off-Broadway, alcanzando especial relevancia en la década del '60, con la obra *The Fantasticks*. Off-Broadway es un término que define a los teatros de capacidad de entre cien y menos de quinientas personas, siendo más pequeños que los grandes teatros de Broadway, donde se representan producciones, profesionales, específicas para este tipo de salas. Originalmente hacía referencia a la ubicación del teatro (y sus respectivas producciones), en una calle transversal con la calle Broadway. Sin importar el tamaño

¹⁸⁸ Un año para una realizar una nueva producción teatral es un tiempo relativamente corto. Hay que tener en cuenta que si bien en este caso el guión es el mismo, ya que es la misma lengua, hay que contratar todo un nuevo elenco, orquesta, el tiempo de ensayos, así como la construcción de un nuevo decorado, con su correspondiente montaje en el teatro y el diseño y realización del vestuario.

¹⁸⁹ Para hacer esta distinción no tengo en cuenta lo musicales representados en Londres, y que como se ha podido comprobar existió desde el siglo XIX, un tráfico constante de obras de un lado a otro del Atlántico, ya fuese por el compartir la misma lengua o compartir códigos culturales.

del lugar, un teatro no se consideraba Off-Broadway si no estaba dentro del "Broadway Box"¹⁹⁰. El término más tarde se definió por la Liga de teatros y productores de Off-Broadway como sede profesional en la ciudad de Nueva York. La definición contractual cambió para abarcar teatros que cumplan la norma, que era beneficiosa para estos teatros debido al menor salario mínimo exigido por el *Actors' Equity*¹⁹¹ en los teatros Off-Broadway, en comparación con las exigencias salariales de la unión de teatros de Broadway. El movimiento Off-Broadway realmente comenzó en alrededor del 1914:

*"The birth of Off-Broadway occurred in the early 20th century in New York City with a few ragtag theatrical groups that strove to present a diverse range of work not otherwise suitable for Broadway or the masses in general, and primarily focused their attention on plays, not musicals. The shows were not originally produced to turn a profit. The most important facet of production was the work itself—artistic merit was of the upmost importance"*¹⁹².

Beckett destaca como estos teatros surgieron como alternativa a los espectáculos de Broadway, moviéndose de una manera similar a lo que comúnmente se conoce como teatros alternativos o independientes, en este caso en particular al principio, alejándose de los espectáculos musicales. *"Off-Broadway's inception is clearly rooted in a rebellion from the mainstream and the commercialism of big Broadway shows"*¹⁹³. Claramente estos teatros surge en respuesta al teatro comercial de Broadway, donde quizás lo más importante residía en el trabajo artístico de las obras que en el rédito económico de las mismos. Esta misma autora, para hablar de la evolución dentro de este circuito, hace una clasificación que resulta muy interesante: "El nacimiento de Off-Broadway: 1914- 1929" (*The birth of off-broadway: 1914– 1929*); "La adolescencia: 1930- 50" (*The adolescents: the 1930!s – 50!s*); El adulto: 1960- 70 (*The adults: the 1960!s – 70!s*)¹⁹⁴". Con esta diferenciación se puede decir que el primer gran musical

¹⁹⁰ Se extiende desde la calle 40 a la 54 y desde el oeste de la Sexta Avenida al este de la Octava Avenida, como de Times Square a la calle 42.

¹⁹¹ The Actors Equity (AEA) o simplemente Equity, es un sindicato estadounidense que representa el mundo de la representación teatral. Fue fundado por 112 actores de teatro profesionales en 1913 y en 1919 se unió a la Federación Americana del trabajo.

¹⁹² Katherine Beckett Sullivan, *The (Re) birth of Off- Broadway: How the slow death of America's alternative producing model can lead to the rejuvenation of the theatre in the 21st Century*. Tesis Doctoral. Universidad de Columbia, 2013. p. 9.

¹⁹³ *Ibidem*. p.12.

¹⁹⁴ *Ibidem*. p.2.

que tuvo lugar en este circuito fue la reposición de *La ópera de tres centavos*, de Brecht/Weill en 1954".

The Fantasticks, es un musical estrenado en 1960 con música de Harvey Schmidt¹⁹⁵ y letras de Tom Jones¹⁹⁶ y producido Lore Noto¹⁹⁷. Basada libremente en la obra de teatro *Les Romanesques* de Edmond Rostand¹⁹⁸. La producción original del espectáculo ha estado en cartel un total de 42 años, llegando a las 17.162 funciones, lo que la convierte en la obra musical con más años en cartel. La obra poética, la partitura inventiva, o la simpleza del montaje, *The Fantasticks* se monta con un pequeño reparto, de dos a tres personas, orquesta y escenografía mínima, ayudaron a que pueda haber estado durante tantos años en activo, siendo el musical más representado en todos los EEUU (por número de funciones) y en algunos cuantos lugares de la geografía mundial.

El siguiente musical, estrenado en 1965 y que tiene mucha relación con España es *Man of La Mancha*, (*El hombre de La Mancha*), musical con guión de Dale Wasserman¹⁹⁹, letra de Joe Darion²⁰⁰ y música de Mitch Leigh²⁰¹. Inspirado en la obra maestra del siglo XVII, *Don Quijote* de Miguel de Cervantes²⁰². Cuenta la historia del hidalgo "loco", Don Quijote, como una obra de teatro dentro del teatro, a cargo de Cervantes y sus compañeros de prisión mientras espera una audiencia con la Inquisición española.

Llegando a las 2.329 representaciones, ganando cinco premios Tony, incluyendo Mejor Musical, Se convirtió en una obra muy popular y al mismo tiempo de referencia en el panorama musical de Broadway. Ha sido montado en muchos otros países de todo el mundo, con producciones en idiomas tan diversos como: alemán, hebreo, japonés,

¹⁹⁵ H. Schmidt, (1929) compositor estadounidense para teatro musical, conocido principalmente por componer la música para el musical *The Fantasticks*.

¹⁹⁶ T. Jones, (1928) letrista y en algunas ocasiones libretista, estadounidense de teatro musical. Su obra más conocida es *The Fantasticks*, así como la exitosa canción de la misma obra, "Try to Remember".

¹⁹⁷ L. Noto, (1923- 2002) actor y productor estadounidense, dedicado al circuito Off Broadway y especialmente conocido por producir *The Fantasticks*.

¹⁹⁸ E. Rostand, (1868-1918) poeta y dramaturgo francés. Asociado al neo-romanticismo, y es conocido por su obra *Cyrano de Bergerac*. Las obras románticas de Rostand contrastan con el teatro naturalista muy popular a finales del siglo XIX.

¹⁹⁹ D. Wasserman, (1914-2008) dramaturgo estadounidense, comenzó su carrera de forma autodidacta como director de escena y diseñador de iluminación, para más tarde convertirse, primero en guionista de televisión y después en escritor de libretos teatrales.

²⁰⁰ J. Darion, (1917-2001) letrista de teatro musical conocido, casi exclusivamente, por *El hombre de La Mancha*.

²⁰¹ M. Leigh, (1928) compositor de teatro musical y productor estadounidense, conocido por *El hombre de La Mancha* o la reposición de *El rey y yo* de 1985.

²⁰² M. Cervantes, (1547- 1616) escritor español creador de la figura universal de El Quijote y autor de otras novela así como algunas obras teatrales.

español, coreano, islandés, gujarati²⁰³, o húngaro entre otros, convirtiéndose en una de las obras más perdurables del teatro musical.

Con puesta en escena y la dirección musical son de Albert Marre²⁰⁴, la coreografía fue por Jack Cole²⁰⁵, y Howard Bay²⁰⁶ fue el diseñador de escenografía e iluminación, con el vestuario de Bay y Patton Campbell²⁰⁷. El musical se ambientó en un solo decorado que sugería un calabozo. Los cambios de ubicación eran recreados por alteraciones en la iluminación, por el uso de accesorios que supuestamente se extiende por el suelo de la mazmorra, jugando con la imaginación y el poder de sugerencia al público. Quizás este sea el aspecto que más se deba destacar de es musical, la escenografía que fue diseñada por uno de los grandes maestros de esta disciplina en el teatro neoyorquino, quien entendía la profesión como:

*"He saw the profession of the theatre designer as a mixture of artistic and practical abilities and believed relatively few men and women possess the temperament and talent to suited to the work"*²⁰⁸.

Dejando de lado, de momento, las características que deba tener quien desempeñe la profesión de escenógrafo, es interesante esa idea de "mezcla de habilidades artísticas y prácticas" y entrando en la obra que ahora me ocupa, lo que es muy interesante es que el escenógrafo se haya apropiado de la iluminación, siendo esta un elemento más para transformar el espacio escénico. Resulta demasiado aventurado decir que es la primera vez que esto sucede, pero en todo caso pone de manifiesto que la relación entre escenografía e iluminación es demasiado importante desde la perspectiva del

²⁰³ Idioma del oeste de India.

²⁰⁴ A. Marre, (1924-2012) director de escena, director musical y productor estadounidense, debutó en Broadway en 1950 donde trabajó en distintos espectáculos hasta la década de 1990.

²⁰⁵ J. Cole, (1911-1974) bailarín, coreógrafo y director de teatro conocido como el "padre de la danza jazz teatral".

²⁰⁶ H. Bay, (1912-1986) diseñador escenográfico, de iluminación y ocasionalmente de vestuario para teatro, ópera y cine. Su primer diseño fue para la obra de Broadway *Chalk Dust* en 1936. También, diseñó, entre otros, los decorados y la iluminación de *Show Boat* (reposición de 1946), *The Music Man* (1957) y *Finian's Rainbow* (1955). Diseñó los decorados originales, la iluminación y el vestuario para *El hombre de La Mancha* en 1965 y todas sus reposiciones. Los decorados y la iluminación de *The Little Foxes* (1967) y *Toys in the Attic* (1960), entre otros tanto espectáculos.

²⁰⁷ P. Campbell (1926-2006) diseñador de vestuario estadounidense, Entre sus muchos trabajos en Broadway destacan *El hombre de La Mancha* (1965), *Loot* (1968), *All American* (1962), *Come Live with me* (1967). Diseñó ampliamente para New York City Opera durante más de veinte años.

²⁰⁸ Burnet M. Hobgood (Eds.), *Master Teachers of Theatre: Observations on Teaching Theatre by Nine American Masters*. Spring. Southern Illinois University, 1988. p.159.

escenógrafo, como para que este no la tenga en cuenta, incluso, como un recurso escenográfico más.

En 1967 se estrenó, dentro del circuito Off-Broadway, *Hair: The American Tribal Amor-Rock Musical*, (Hair²⁰⁹: El musical de amor-rock americano). Con libreto y letras de James Rado²¹⁰ y Gerome Ragni²¹¹ y música de Galt MacDermot²¹². Nace de la cultura hippie, mostrando sobre el escenario la revolución sexual de la década de 1960, movimiento pacifista, (sus canciones se convirtieron en consignas contra la guerra de Vietnam), así como el uso de drogas ilegales, su irreverencia hacia la bandera de los EEUU, o los desnudos en escena, provocaron que la obra suscitase toda clase comentarios y controversias en la época. Además al incluir la toda esta corriente nacida a finales de los '50, también introdujo la música de esta cultura en lo se terminaría definiendo como "rock musical".

Hair, cuenta la historia de, un grupo de jóvenes, hippies, de pelo largo de la "Era de Acuario" llevando una vida bohemia en la ciudad de Nueva York y luchando contra el reclutamiento en la Guerra de Vietnam.

La idea surgió de los actores James Rado y Gerome Ragni cuando se conocieron en 1964 mientras actuaban juntos en la producción, Off-Broadway, *Hang Down Your Head and Die*. Los personajes principales son autobiográficos, con el personaje basado en Rado como ser un pensativo romántico y el de Ragni, más extrovertido. James Rado describió la inspiración para la obra como:

"The basic story was a combination of some characters we met in the streets, people we knew and our own imaginations. We knew this group of kids in the East Village who were dropping out and dodging the draft, and there were also

²⁰⁹ La traducción de esta palabra sería: Pelo o Cabello, pero este musical, se ha estrenado en España, con el nombre de Hair, por lo que creo, no necesita traducción.

²¹⁰ J. Rado, (1932) actor, escritor y compositor estadounidense, más conocido como el co-autor, junto con Gerome Ragni, del primer musical tribal amor-rock, *Hair*. Él y Ragni fueron nominados para el premio de 1969 Tony al mejor musical.

²¹¹ G. Ragni, (1935-1991) actor, cantante y compositor, más conocido como el co-autor del revolucionario *Hair*.

²¹² G. MacDermot, (1928) compositor, pianista y escritor de teatro musical canadiense. Sus musicales más exitosos han sido *Hair* y *Two Gentlemen of Verona* (1971).

lots of articles in the press about how kids were being kicked out of school for growing their hair long and we incorporated that in the show too"²¹³.

Lo que dice el autor evidencia que lo que subieron a escena era, en buena medida, reflejo de lo que estaba pasando en la sociedad estadounidense de aquella época, el conflicto al que se enfrentaba a los jóvenes de la época entre la escuela o Vietnam y como el "pelo largo", por ejemplo era una forma de rebeldía, de demostrar que había otras alternativas y aun con lo las licencias que todo trabajo creativo permite es lo que estos dos jóvenes de aquella época subieron al escenario.

Provenientes de diferentes orígenes artísticos. Rado había pasado por la universidad, escribiendo revistas musicales y formándose para ser un compositor "clásico" de Broadway. Mientras que Ragni, fue un miembro activo de *The Open Theater*²¹⁴, un grupo que desarrollaba técnicas de teatro experimental en lo que se conoce como el circuito del Off-off-Broadway²¹⁵. Este grupo influyó de manera determinante el proyecto, a raíz del estreno de *Viet Rock*²¹⁶ en 1966 en *The Open Theatre*, montaje gracias al cual introdujeron técnicas y métodos propios del teatro experimental.

Con el borrador de la obra, el productor Eric Blau, los pone en contacto con el compositor canadiense MacDermot. Quién nunca había estado en contacto con la cultura hippie, pero su estilo musical se prestaba para el proyecto por lo que la idea para hacer un espectáculo de rock and roll, le resultó muy estimulante.

²¹³ Entrevista a J. Rado en: Patrick Pacheco, *Peace, Love and Freedom Party*. Los Ángeles Times, Junio 2001.

²¹⁴ The Open Theater, fue un grupo de teatro experimental activo desde 1963 hasta 1973, en la ciudad de Nueva York. Formado por un grupo de alumnos de la profesora Nola Chilton, cuya intención era continuar con la exploración de Chilton de un "post-método", la técnica de acción post-absurdo, por medio de un proceso de colaboración y de gran alcance que incluía la exploración de cuestiones políticas, artísticas y sociales, que se percibe como fundamental para el éxito del teatro de vanguardia. Sobre este tema se puede consultar: Eileen Blumenthal, *Joseph Chaikin: Exploring at the Boundaries of Theater*. Cambridge. Cambridge University Press, 1984. p. 5-8.

²¹⁵ Off-Off-Broadway se refiere a producciones teatrales en aquellos teatros más pequeños que los de Broadway y Off-Broadway. Los teatros Off-Off-Broadway se definen a menudo como los teatros que tienen menos de 100 asientos, aunque el término puede ser usado para cualquier obra en el área de la ciudad de Nueva York, a menudo se utiliza como un término en relación a cualquier espectáculo con actores no sindicalizados, en un abanico de espectáculos que va desde producciones profesionales de artistas reconocidos a pequeñas actuaciones de aficionados.

²¹⁶ *Viet Rock* es un musical de 1966 escrito por Megan Terry. Denuncia violenta de la implicación estadounidense en la guerra de Vietnam, está considerado el primer musical de rock escrito y realizado en los Estados Unidos, así como la primera obra de teatro de protesta sobre Vietnam y el primero en el que los actores abandonaron el escenario para interactuar directamente con el público.

El espectáculo no tuvo productor, hasta que Joe Papp²¹⁷, quien dirigía el Festival Shakespeare de Nueva York, decidió que quería *Hair* para abrir el nuevo Public Theater en el East Village de Nueva York. El montaje no resultó nada fácil, fue tan caótico que el director Gerald Freedman²¹⁸, se retiró en señal de frustración durante la última semana de ensayos y ofreció su renuncia. Papp aceptó, y la coreógrafa Anna Sokolow²¹⁹ hizo cargo del show. Como suele pasar en estos casos, el ensayo general fue un desastre, por lo que Freedman terminó volviendo luego de que el productor lo llamase. La escenografía corrió a cargo de Ming Cho Lee²²⁰ y el diseño de vestuario de Theoni Aldredge²²¹ y aunque Anna Sokolow comenzó ensayos como coreógrafa, Freedman figura en los créditos como coreógrafo.

Un poco menos de un año después de su estreno Off-Broadway en octubre de 1967 en el Public Theater, el espectáculo se estrenó en Broadway en abril de 1968, pero con un equipo completamente distinto. Si bien alcanzo un enorme éxito, voy a reseñar al equipo que trabajó en la primera producción. Con esto no es que esté considerando que las reposiciones o reinterpretaciones de las obras no sean válidas desde el punto de vista creativo, pero como estoy haciendo un recorrido muy general por la historia del musical, deteniéndome en aquellas obras especialmente relevantes y como en caso



Boceto de Ming Cho Lee para *Hair*.

²¹⁷ J. Papp, (1921-1991) productor de teatro y director estadounidense. Papp creó The Public Theater en lo que había sido el edificio de la Biblioteca Astor en el centro de Nueva York. "The Public", como se lo conoce, tiene muchos teatros pequeños en su interior y está considerado uno de las salas más importantes del circuito Off-Broadway. Tras la muerte de Papp, fue renombrado como The Joseph Papp Public Theater.

²¹⁸ G. Freedman, (1927) director de teatro estadounidense, también libretista y letrista.

²¹⁹ A. Sokolow, (1910-2000) bailarina y coreógrafa estadounidense. También fue co-fundadora del Actors Studio.

²²⁰ M. Cho Lee, (1930) es un escenógrafo teatral chino, pero que desarrolló toda su carrera en Estados Unidos, además fue durante muchos años profesor en la Escuela de Arte Dramático de la Universidad de Yale. Trabajó con J. Papp en más de treinta producciones en The Public Theater.

²²¹ T. Aldredge, (1922-2011) diseñadora de vestuario para teatro y cine, nacida y forma en Grecia, emigró a los EEUU en 1949. Fue durante 20 años la diseñadora de vestuario de las producciones de J. Papp.

anteriores tampoco he comentado reestrenos o reposiciones, en este caso tampoco lo considero necesario.

Esta obra, al contrario que ocurría con *West Side Story*, no utiliza una situación social propia de su momento, como excusa para adaptar un clásico de la literatura y el teatro al mundo contemporáneo. Si no que busca retratar desde adentro un movimiento social con tantísimo impacto en las propias convenciones sociales establecidas en su época, como lo fue el movimiento hippie. Quizá por este motivo fue una obra que, tanto en su estreno Off-Broadway, como en su estreno en el circuito Broadway, tuvo muy buena acogida por parte del público, pero sin embargo la crítica y la industria, no la recibieron tan bien, The New York Times publicó:

"gave it A's for effort and comportment, lower marks for achievement. He praised it as "an honest attempt to jolt the American musical into the 1960s, but faintly damned it as "merely pretty good"²²².

La crítica en este caso fue algo condescendiente, pero prácticamente todas fueron en esta línea o peores. Además terminó quedando afuera de los premios Tony de manera un tanto extraña, resultando ese año como ganadora el espectáculo *1776*²²³. Podría suponerse que la ruptura con las convenciones sociales de la década del '60 por parte del movimiento hippie, el cual chocaban frontalmente con la Guerra de Vietnam, no resultó ser tan fuerte para el público en general (quien ya fuese por afinidad con los temas de la obra o por constatar lo que los críticos decían iba a ver el espectáculo), como para quienes representaban el *establishment*²²⁴ de la época.

A raíz del éxito de *Hair*, en la década de 1970 la música rock entraría con fuerza en el panorama del género musical, producto de esto son las obras como obras como *Jesucristo Superstar*, *Godspell*, o *The Rocky Horror Show*. Por otra parte comienza a gestarse el concepto de ópera rock, las cuales en origen eran pensados como "discos

²²² Nota de Clive Barnes, recogida en: Charles Isherwood, *The Aging of Aquarius*. Nueva York. The New York Times, 16 septiembre 2007.

²²³ *1776* es un musical con música y letras de Sherman Edwards y libreto de Peter Stone. Se basa en los acontecimientos que rodearon la firma de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos. Si bien obtuvo buenas críticas y la producción original funcionó muy bien en taquilla, con el paso de los años ha quedado en un segundo plano, siendo una obra de poca relevancia.

²²⁴ Este término inglés, resume muy bien en una palabra la idea poder establecido o más exactamente a quienes preservan el poder establecido. Así lo define en su tercera acepción el Oxford Dictionary: *the establishment*: people who preserve the accepted order. Ver: www.oxforddictionaries.com

conceptuales²²⁵" que luego se trasladaban al cine o al escenario, como es el caso de *Tommy*²²⁶. Aunque este tipo de propuestas muchas veces estaban muy alejadas de la idea de espectáculo musical, tuvieron su influencia en el musical, ya que obras como *Dreamgirls* o *Purlie*, exploraron este nuevo concepto en la música²²⁷. Como es natural todas estas nuevas propuestas pasaron primero por el circuito Off-Broadway, donde se empezó a notar de manera significativa la influencia de ritmos afroamericanos y después llegaron a Broadway.

En 1975 se estrenó *A Chorus Line*, con música de Marvin Hamlisch²²⁸, letra de Edward Kleban²²⁹ y libreto de James Kirkwood Jr.²³⁰ y Nicholas Dante²³¹. Narra la audición de diecisiete bailarines de Broadway para un coro, donde el director les pide que cuenten sus secretos más profundos y los que les marcaron para convertirse en bailarines. Por lo tanto la obra se desarrolla en un escenario vacío a la espera del ensayo.

Al parecer la obra se originó desde el circuito Off-Broadway, los bailarines Michon Peacock y Tony Stevens²³² organizaron una serie de sesiones de trabajo grabadas (la primera se produjo en el Nickolaus Exercise Center en enero de 1974), con bailarines de Broadway, llamados "gitanos" en el argot de Broadway²³³. La idea original de estos bailarines era formar una compañía de danza profesional que diese talleres a otros

²²⁵ Un "disco conceptual" es un álbum de estudio donde todas las ideas musicales y líricas contribuyen a un solo tema general o una historia unificada.

²²⁶ *Tommy* es el cuarto álbum de la banda de rock The Who, lanzado en 1969. Cuenta una historia sobre un "niño sordo, mudo y ciego", fue la primera obra musical que se publicase abiertamente como una ópera rock. Fue llevada al cine en 1975 y al escenario en 1993.

²²⁷ Sobre la cuestión de rock musical puede consultarse: Elizabeth L. Wollman, *The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical, from Hair to Hedwig*. Michigan. University of Michigan Press, 2006. cap. I-III. p. 1- 80.

²²⁸ M. Hamlisch, (1944-2012) compositor y director de orquesta estadounidense, una las pocas personas en ganar el EGOT, un Emmy, Grammy, Oscar y Tony, así como junto con Richard Rogers el único en ganar además de estos cuatro un Pulitzer. Licenciado en Artes en el Queens College.

²²⁹ E. Kleban, (1939-1987) compositor de teatro musical y letrista estadounidense. Graduado de la escuela superior de música y arte de la Universidad de Columbia. Su trabajo más relevante fue *A Chorus Line*.

²³⁰ J. Kirkwood, Jr. (1924-1989) dramaturgo, escritor y actor estadounidense. Recibió el Premio Tony, el Drama Desk Award por Sobresaliente libreto de un Musical, y el Premio Pulitzer de Teatro por *A Chorus Line*.

²³¹ N. Dante, (1941-1991) bailarín y escritor estadounidense, de origen puertorriqueño. Es conocido por haber co-escrito el libreto del musical *A Chorus Line*.

²³² M. Peacock, es una bailarina y coreógrafa, vinculada sobre todo a espectáculos de Broadway y que sigue en activo. T. Stevens, (1948-2011) bailarín y coreógrafo, que trabajó tanto en Broadway como en cine.

²³³ Se les llama así al cantante o bailar de un coro de Broadway, los cuales deben ir rápidamente de una obra a otra de manera constante, de ahí lo de "gitano" (*gypsy*). Ver: Susan Speidel, *Audience Guide A Chorus line*. New Jersey. Paper Mill Play House, 2012. p.5.

bailarines de Nueva York . Sobre estas grabaciones Michael Bennett²³⁴ desarrollo la pieza que al poco tiempo estaría sobre los escenarios.

La obra se estreno, a modo de "pre estreno" en el Public Theater en abril de 1975. Institución que tuvo que endeudarse para poder financiar el proyecto. Pero la producción duró poco aquí, lo que tardo el productor Joseph Papp conseguir trasladar la producción al Teatro Shubert, donde se estreno en julio de 1975. Tuvo un éxito en taquilla sin precedentes desde que se estrenase en el Public Theater: "*Previews at Papp's downtown theatre ignited unprecedented word of mouth, and the original cast soon moved to the Shubert Theatre*"²³⁵. Llego a las 6.137 funciones, acompañado de muy buenas críticas, el musical recibió 12 nominaciones a los premios Tony y ganó 9 de ellos, además del Premio Pulitzer para el drama en 1976.

Esta obra aborda un tema que ha sido bastante recurrente en el teatro, por lo menos desde el finales del Renacimiento, el teatro dentro del teatro:

"El teatro dentro del teatro es un procedimiento que aparece simultáneamente en la literatura de distintos países europeos a finales del Renacimiento y que consiste esencialmente en la inserción de un espectáculo dentro de otro. Investigadores como Lionel Abel, Evertt W. Hesse y Georges Forestier coinciden que es a partir del s. XVI cuando comienza a aparecer en la civilización occidental el uso de la forma metadramática. Esta forma está en cierta manera relacionada con una concepción nueva del ser humano y una forma distinta de interpretar la existencia; el mundo y la vida son percibidos como un teatro en el que los hombres son a la vez actores y observadores y Dios el espectador supremo"²³⁶.

Es interesante observar como ese juego de representar la realidad teatral como obra teatral lleva bastante tiempo en la cultura occidental. Con independencia de lo que este juego implica en el pensamiento humano, lo cierto es que es tema que ha atraído a autores y a espectadores. Andrés-Suarez, apunta *El retablo de las Maravillas*, de

²³⁴ M. Bennett, (1943-1987) director de teatro musical, escritor, coreógrafo y bailarín estadounidense. Bajo el auspicio de Joseph Papp, fue pionero con la obra *A Chorus line*, en llevarla a cabo mediante talleres de trabajo.

²³⁵ John Kenrick, *Musical Theatre... Op. cit.* p.332.

²³⁶ Irene Andrés- Suarez, *La autorreferencia en el teatro español del Siglo de Oro*. En: Irene Andres-Suárez, José Manuel López de Abiada & Pedro Ramírez Molas, *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid. Verbum Editorial, 1997. p.11.

Cervantes como un ejemplo, todo el mundo tiene también como referencia en este sentido *Hamlet*, de Shakespeare. El teatro francés cuenta también con obras que abordan este tema, *Le tartuffe* de Moliere²³⁷ es un ejemplo en este sentido. Más cercano a nuestro tiempo en España hay un ejemplo fabuloso en la zarzuela, con *El dúo de La Africana* de Fernández Caballero²³⁸. Ya en el siglo XX, resulta ser un tema especialmente importante, como Marinis señala:

"Es un teatro, el del novecientos, que, decidiendo afrontar a fondo la cuestión de su «valor» y de su «necesidad» (ambos fuertemente amenazados hoy), ha ido más allá de sí mismo, se ha trascendido, transformándose en «*more than theatre*», más que teatro (o sea, antes que nada más que espectáculo), llegando a ocupar espacios inéditos en el mapa cultural y en el imaginario occidental. Teatro como trabajo sobre sí mismo, propuso Stanislavski en los inicios del «siglo breve»"²³⁹.

Es justo anotar que el teatro musical, o siendo más preciso, el género musical, quizás por haber ido creciendo con el siglo XX no tuvo, necesariamente, que plantearse las cuestiones sobre "el valor" o "la necesidad" del teatro per se, también es cierto que tampoco ha desdeñado la idea del teatro como espectáculo y no por esto debe considerarse como un género que nada tiene que ver con el teatro de este siglo. Es probable que lo que Stanislavski²⁴⁰ propone, realmente quede de manera implícita, recogido en *A Chorus Line*. Igualmente la reflexión de Marinis es interesante, así como la cita que hace de Eugenio Barba²⁴¹:

"Es el *big bang*, la liberación de energías e intenciones múltiples y divergentes, la creación de nuevos paradigmas, el florecer de una ecología jamás vista, o simplemente la embriagadora toma de conciencia de que este oficio desperdiciado puede ser un arte, con una dignidad, un objetivo y una identidad específico. Es la teatralización del teatro, la liberación de la literatura y, en

²³⁷ Moliere (1622- 1673) escritor y comediante francés considerado el padre de la comedia francesa y uno de los grandes autores de teatro a nivel mundial.

²³⁸ M. Fernández Caballero (1835- 1906), compositor español que se dedicó sobre todo al género chico y la zarzuela.

²³⁹ Marco De Marinis, *Fabricio Cruciani y los estudios teatrales sobre el novecientos*, en: Osvaldo Pellettieri (Ed.), *Reflexiones sobre el teatro*. Buenos Aires. Ed. Galerna, 2004. p.18.

²⁴⁰ K. Stanislavski, (1863- 1938), actor, director y maestro teatral ruso, quien desarrolló el famoso método de actuación que lleva su nombre y que arraigó profundamente en EEUU.

²⁴¹ E. Barba, (1936) escritor y director teatral italiano es uno de los investigadores que desarrolló el concepto de antropología teatral.

ciertos casos extremos, el seguir una práctica que tiende hacia una razón de ser que se realiza superando la ficción de la escena"²⁴².

Realmente es difícil establecer si es correcto entender que este musical tiende a "superar la ficción en escena" o lo que hace es convertir en ficción una realidad cotidiana de la práctica teatral. En cualquier caso la "teatralización del teatro" es un hecho que en el siglo XX se torna casi cotidiano en la práctica escénica y el concepto de metateatro adquiere muchos matices, Pavis los diferencia muy bien en su *Diccionario de teatro*, y de esas sino categorías, la quinta es la que mejor define el concepto que estoy manejando, bajo el título de: "Puesta en escena del trabajo teatral* de la puesta en escena":

"Una tendencia característica de la *practica** escénica contemporánea es la de no separar el trabajo preparatorio (sobre el texto, el personaje, la gestualidad) y el producto final: así la puesta en escena presentada al público debe dar cuenta no solamente del texto a poner en escena, sino de la actitud y *modalidad** de los creadores frente al texto y a la representación. De manera que la puesta en escena no se contentará con narrar una historia, sino que reflexionará sobre el teatro y propondrá su reflexión sobre éste integrándolo (más o menos en la representación)"²⁴³.

A Chorus Line, en su génesis, realmente no parte de un texto como tal, sino del propio trabajo teatral y como ya se remarcó, termina subiéndolo a la escena, convirtiéndose el texto casi en una excusa para hablar del teatro en el teatro. Pero lo realmente interesante a plantearse desde este estudio, es el papel del escenógrafo cuándo una obra en la que se plantea un escenario vacío, como lo está cuando hay una audición, donde no hay decorado. Se tomará la licencia que permita dejar este interrogante en el aire hasta que se aborde el rol del escenógrafo, lo único se señalará ahora es que, lo que da la clave visual de que la representación está reflexionando sobre la propia realidad teatral es el espacio escénico desnudo.

La segunda mitad de la década de 1970, vio aparecer sobre los escenarios de Broadway, espectáculos como *Chicago*, ambientado en la década del '20 durante la "Ley Seca",

²⁴² Eugenio Barba, citado por Marco de Marinis en: Osvaldo Pellettieri (Ed.), *Reflexiones sobre el...* Op. cit. p. 18-19.

²⁴³ Patrice Pavis, *Diccionario de teatro...* Op. cit. p.310.

Evita, basada en el personaje de Eva Perón, mujer del que fuera presidente de Argentina²⁴⁴, o *Sweeney Todd*, en que avanzaron en la línea de las óperas-rock y que también dejan a entrever los musicales de fastuosos presupuestos de la década de 1980.

A finales de la década del setenta se hace especialmente notorio lo musicales procedentes de Europa en Broadway, los que musicalmente vienen las operas-rock y que se hicieron característicos por los enormes decorados y efectos espectaculares en la puesta en escena y que por consiguiente también contaron con grandes presupuestos, especialmente en lo que escenografía se refiere. Musicales como *Evita* o *Cats*, le siguieron *The Phantom of the Opera*, *Miss Saigon*, inspirada en la ópera de Puccini *Madame Butterfly* o *Les Misérables*, son un representativo ejemplo de este tipo de producciones y grandes presupuestos. Los cuales duraron varios años en cartel no solo por el éxito de público sino porque también se proyectaban para temporadas de años ya que es lo que necesitan este tipo de producciones para recuperar lo invertido.

No se comentarán todos estos musicales porque, como ya se mencionó lo que se está haciendo en este punto es dar un panorama general por la historia del musical para contextualizar el género y la obra que centra este estudio. Por lo tanto solo se comentará de esta década *Les Misérables* y *The Phantom of the Opera*. Como en la obras anteriores no es que sean las únicas pero son las que mejor me sirve para hilvanar esta historia.

*Les Miserables*²⁴⁵, musical basado en la novela del mismo nombre, del poeta y dramaturgo francés Víctor Hugo²⁴⁶. Con música de Claude-Michel Schönberg²⁴⁷, letras francesas originales por Alain Boublil²⁴⁸ y Jean-Marc Natel²⁴⁹ y con libreto en inglés de

²⁴⁴ Está ambientada en durante el surgimiento político y los dos primeros mandatos de Perón como presidente de Argentina, 1940-1952.

²⁴⁵ Tanto en la versión inglesa, como en la estadounidense, se conservó el título original en francés.

²⁴⁶ V. Hugo, (1802-1885) poeta, novelista y dramaturgo francés. Uno de los máximos exponentes la literatura romántica francesa.

²⁴⁷ C.M. Schönberg, (1944) productor de grabación, actor, cantante, letrista y compositor de teatro musical, francés. Sus obras más importantes son *La Révolution Française* (1973) donde fue productor e intérprete, *Les Misérables* (1980), *Miss Saigon* (1989), *Martin Guerre* (1996), *The Pirate Queen* (2006) y *Marguerite* (2008). Todos estos trabajos fueron en colaboración con A. Boublil.

²⁴⁸ A. Boublil, (1941) letrista y libretista de teatro musical, francés, conocido por sus colaboraciones con el compositor C.M. Schönberg para los musicales de Broadway y el West End.

²⁴⁹ J.M. Natel, (1942) poeta francés, formado en Bellas Arte y que a partir de la colaboración con Boublil, para *Les Misérables*, se dedicó a escribir canciones, para musicales y grupos de música.

Herbert Kretzmer²⁵⁰. Más allá del enorme éxito que ha tenido este espectáculo, es significativo que es un musical lanzado originalmente en francés como un álbum conceptual, teniendo su primer estreno mundial en el Palacio de los Deportes de París en 1980. La idea de llevar la novela de Víctor Hugo al teatro musical partió, en 1978, de Boublil, quien se puso en contacto con el compositor Schönberg junto comenzaron a trabajar en el primer borrador analizando el estado psicológico de los personajes. Más tarde se incorporó el poeta Natel colaborando en el texto.

En colaboración con la Royal Shakespeare Company²⁵¹, después de dos años de que le llegase el proyecto y no sin ciertas reticencias al principio, el productor Cameron Mackintosh²⁵², quien había estrenado *Cats*, en octubre de 1985 estrenó en el Barbican Centre²⁵³, la versión en inglés de la obra. Pese a la malas críticas por buena parte de la prensa londinense, que tuvo tras su estreno, a quienes no les terminaba de convencer la idea de haber convertido un clásico de la literatura decimonónica en un musical, el éxito de público fue inmediato agotándose rápidamente las entradas para los tres meses previstos y desde la fecha de su estreno no ha abandonado la cartelera del West End, londinense.

Kretzmer, no hizo una adaptación literal del francés, sino que prefirió por trabajar con material nuevo, se introdujo un prólogo para contar la historia de Jean Valjean y reduciendo la obra de tres a dos actos. Por lo que adaptó las letras, usando un lenguaje que sonase más natural, haciendo que el texto se interprete en su mayor parte en estilo recitativo.

El montaje de Londres corrió a cargo de Trevor²⁵⁴ y John Caird²⁵⁵, en la dirección y adaptación, escenografía de John Napier²⁵⁶, vestuario de Andreane Neofitou²⁵⁷, diseño

²⁵⁰ H. Kretzmer, (1925) periodista inglés nacido en Sudáfrica y letrista, conocido en el mundo del espectáculo por su trabajo de adaptación al inglés de *Les Misérables*.

²⁵¹ La Royal Shakespeare Company, es una de las compañías más importantes de teatro británica, con sede en Stratford-upon-Avon, Warwickshire, Inglaterra. Fundada alrededor de 1870, centrada en la representación y difusión de las obras de Shakespeare, también se dedican a la representación otros textos, tanto clásicos como contemporáneos.

²⁵² C. Mackintosh, (1946) productor de teatro británico destaca por su trabajo en musicales de gran éxito comercial, como, *Les Misérables*, *El Fantasma de la Ópera*, *Mary Poppins*, *Oliver!*, *Miss Saigon* y *Cats*. Por estos éxitos fue nombrado en 1996 caballero por la reina Isabel II.

²⁵³ Barbican Centre es un centro dedicado artes escénicas de la ciudad de Londres, siendo el más grande de su tipo en toda Europa y está controlado por el Ayuntamiento londinense.

²⁵⁴ T. Nunn, (1940) director inglés de teatro, cine y televisión. Fue el director artístico de la Royal Shakespeare Company, el Royal National Theatre y en la actualidad es el Teatro Real Haymarket.

de iluminación de David Hersey²⁵⁸, supervisión musical y orquestaciones de John Cameron (quien ya había orquestado el álbum conceptual francés), y coreografía de Kate Flatt²⁵⁹.

El espectáculo llegó a Broadway en marzo de 1987, después de dos meses de rodaje en Washington, habiendo recuperado prácticamente todo el presupuesto invertido con la preventa de entradas. Estuvo nominado a doce premios Tony, de los que ganó ocho.

Fue el mismo montaje que en Londres, con algunos cambios, se mejoró la iluminación, como el propio Boublil, comentó durante la promoción previa al estreno:

*"We are taking this opportunity to rethink and perfect, to rewrite some details which probably no one else will see, but which for us are still long nights of work. There are things that nobody had time to do in London, and here we have a wonderful opportunity to fix a few things. No one will notice, perhaps, but for us, it will make us so happy if we can better this show. We would like this to be the final version"*²⁶⁰.

Esta situación de mejorar aquello que se cree que se debe mejorar es muy frecuente en todo proceso creativo, inclusive (y especialmente) en el teatro donde al ser un proceso vivo se presta a ir descubriendo cosas nuevas en cada ensayo, incluso de función en función. También ocurre con este tipo de cambios que en ocasiones se pueden hacer y en otras no, por ejemplo, correcciones en la escenografía o en la iluminación una vez montado y estrenado el espectáculo en el teatro muchas veces resulta imposible, ya sea por que el teatro en cuestión no tiene capacidad para hacer ese cambio, sea porque no

²⁵⁵ J. Caird (1948) director de escena y escritor de obras de teatro, musicales y óperas británico. Es Director Asociado Honorífico de la Royal Shakespeare Company.

²⁵⁶ J. Napier (1944) diseñador escenográfico y de vestuario británico que ha desarrollado la mayor parte de su carrera entre Broadway y Londres. Formado en el Hornsey College of Art y en la Escuela Central de Artes y Oficios. Su trabajos más significativos son, entre otros, *Cats* (1983), *Starlight Express* (1987) o *Miss Saigon* (1989), además del ya mencionado *Les Misérables*.

²⁵⁷ A. Neofitou, (1943) diseñadora de vestuario inglesa, estudió en el Hornsey College of Art y es la autora de los trajes de obras como *Les Misérables* o *Miss Saigon*.

²⁵⁸ D. Hersey, (1939) diseñador de iluminación estadounidense que ha participado en de más de 250 obras de teatro, musicales, óperas y ballets por todo el mundo.

²⁵⁹ K. Flatt, estudió en la Royal Ballet School. Comenzó su carrera como ayudante de coreografía de Léonide Massine, mientras que hacía nuevas obras para compañías de ballet. En la actualidad abarca un campo muy amplio, nacional e internacional, e incluye obras de ballet y danza contemporánea, cine, ópera y musicales.

²⁶⁰ Leslie Bennetts, *Les Miserables' Ready For Its American Debut*. Nueva York. The New York Times, 6 diciembre 1986.

hay tiempo material entre representación y representación. son cambios que se realizan, si se puede, en el siguiente montaje.

Lo cierto es que esta obra, aun siendo de origen europeo, se convirtió rápidamente en una de las obras más representa vivas del género musical, por lo menos desde el imaginario colectivo del público, como Kenrick apunta:

*"The strong plot and hydraulic sets wowed most theatergoers, and the logo of little rag-clad Cosette set against the French tricolor became familiar on every imaginable sort of souvenir, including overpriced reprints of Hugo's novel. While hype and hydraulics may have drawn some into the theatre, once they were there Les Misérables offered them a touching theatrical experience"*²⁶¹.

En este caso es, propiamente la escenografía lo que se ha vuelto un referente de y para esta obra, sus movimientos (de los decorados) o las famosa barricadas son elementos inconfundibles de la pieza y por lo tanto no es aventurado presuponer que, aparte de determinados números musicales o interpretes protagonistas, es lo que el espectador espera encontrar cuando va ver esta pieza. El cartel también es un referente como señala el citado autor y si bien es un elemento visual, no cae dentro de este estudio.

El siguiente gran musical de la década de 1980 y también de procedencia europea fue *El Fantasma de la Opera*, con música de Andrew Lloyd Webber²⁶², letras de Charles Hart²⁶³ con la colaboración de Richard Stilgoe²⁶⁴ y libreto del propio Lloyd Webber y Stilgoe. Basado en la novela francesa de 1910, *El fantasma de la Ópera* de Gaston Leroux²⁶⁵.

²⁶¹ John Kenrick, *Musical Theatre... Op. cit.* p. 353.

²⁶² A. Lloyd Webber, (1948) compositor y empresario de teatro musical británico. Ha compuesto 13 musicales siendo autor de algunas de las más famosas canciones como "The Music of the Night" de *El fantasma de la ópera* o "Don't cry for me Argentina" de *Evita*.

²⁶³ C. Hart, (1961) letrista, compositor y músico británico. Conocido por volver a escribir la letra contribuyendo al libreto del musical *El Fantasma de la Opera*.

²⁶⁴ R. Stilgoe, (1943) compositor, letrista y músico británico, conocido por la gran capacidad para escribir canciones sobre casi cualquier tema, haciéndose muy popular gracias a un programa de la BBC. En teatro, además de su participación en *El fantasma de la ópera*, colaboró también con Llyod Webber en *Starlight Express*.

²⁶⁵ G. Leroux, (1868-1927) periodista y escritor de la novela policíaca francés. Pasó a la historia por ser el autor de *El Fantasma de la ópera*, obra muy popular gracias al musical aquí mencionado y a la películas de 1925.

Estrenado en el West End en 1986 y en Broadway en 1988. Fue reconocido en tanto en Inglaterra con el premio Olivier²⁶⁶ en 1986 y el premio Tony en 1988 al mejor musical respectivamente. Además es el con 10.000 (alcanzadas en febrero de 2012) la producción que más tiempo ha estado en cartel en Broadway, la primera producción en lograrlo²⁶⁷, mientras que en Londres es actualmente es el segundo musical más longevo.

Se calcula que es una obra vista por más de 130 millones personas a lo largo de 145 ciudades del mundo y a día de hoy está considerado como el espectáculo de mayor éxito económico y en cuanto a nivel de ingresos brutos solo es superado por *El Rey León*.

Lloyd Webber llevaba bastantes años con la idea de escribir un musical del estilo esta obra, romántico y que de alguna manera recrease el melodrama del siglo XIX, fue cuando Cameron Mackintosh le sugirió el tema de *El Fantasma*. Empezó documentándose en las siete versiones cinematográficas que existían por aquella fecha, destacando las de: Lon Chaney²⁶⁸ (1925), la que se señala como la versión más representativa de esta obra hasta el estreno del musical, la de Claude Rains²⁶⁹ (1943) y también la de Brian De Palma²⁷⁰ (1974) pero no encontraban la forma de transformar lo que funcionaba en la pantalla de cine al escenario. No fue hasta que en 1984, Lloyd Webber y Mackintosh vieron un montaje musical en el East London, lo que motivó al compositor a conseguir un ejemplar de la novela de Leroux, la cual llevaba mucho tiempo descatalogada, donde finalmente halló el material necesario para desarrollar el musical. Uno de los aspectos más importantes de la novela y que acabaron reflejándose en el musical fue la ubicación de la historia; la Ópera de París.

²⁶⁶ Premio Olivier, o Premio Laurence Olivier, es otorgado anualmente por la Sociedad de Teatro de Londres para reconocer la excelencia en el teatro profesional en los espectáculos del West End y otras producciones de Londres. Nombrado en honor al actor británico conocido Laurence Olivier. Tiene el mismo prestigio que los Tony de Nueva York o los Moliere en Francia.

²⁶⁷ Para este dato se tiene en cuenta solo las producciones de circuito Broadway exclusivamente.

²⁶⁸ L. Chaney (1883-1930), actor estadounidense en la época del cine mudo. Conocido por sus personajes torturados y su innovador uso del maquillaje. Es especialmente recordado por su papel protagonista en *El fantasma de la ópera* y en *El jorobado de Notre Dame*.

²⁶⁹ C. Rains, (1889-1967) actor de cine estadounidense. Conocido por sus papeles en *El hombre invisible* (1933), *El hombre lobo* (1941) o *El fantasma de la ópera*.

²⁷⁰ B. De Palma (1940), director de cine estadounidense, conocido internacionalmente conocido por películas como *Scarface* (1983, conocida en España como *El precio del poder*) o *The Untouchables* (1987, en España, *Los intocables de Eliot Ness*).

Lloyd Webber inspiró su partitura en la versión anterior de Ken Hill²⁷¹ (1984), quien mantiene la forma y la estructura del musical pero introduce fragmentos de operas, ficticias, que utiliza para recrear el espectáculo que se representan dentro del espectáculo. Sin embargo *Hannibal*, *Il muto* y la obra maestra del Fantasma *Don Juan Triumphant*, estos fragmentos fueron compuestos por Lloyd Webber al estilo de las grandes óperas de Mozart o Puccini, quien sirvió especialmente de inspiración para el compositor, se presentan como números musicales interrumpidos por diálogos dejando claro el juego, sobre el que ya he reflexionado de el teatro dentro del teatro.

Ann Hall señala las claves del éxito y popularidad de esta versión de la novela de Leroux:

*"The Lloyd Webber version is an important one, not only because of its popularity, but also because it brings the story and an original musical score together in a way that has never before been successful. Some versions resort to operatic scores, others to weak original compositions. Further, Lloyd Webber's abilities as a composer are noteworthy and popularizing. The Phantom of the Opera appeals to those who would normally abhor opera because Lloyd Webber's melodies are akin to popular songs, but for those opera aficionados, Lloyd Webber offers many nods in the direction of the great opera composers, particularly Puccini"*²⁷².

Destaca la autora que aun sin ser, ni siquiera la primera versión teatral que se hizo de esta historia, el compositor de esta obra consigue hacer un aporte original, tanto en la música como en la historia y señala como clave de éxito el haber dado a la parte operística un tratamiento más cercano a la música popular, pero sin olvidarse tampoco de este género (la ópera). Es curioso ver como una de las claves de esta obra musical radica en su relación y uso que hace de un género (que se estableció), que es un antecedente del musical, así como A. Hall señala su relación con Puccini, quien también mencioné al hablar del origen de este género. No sé si es correcto hablar de que Lloyd Webber *diluye* la ópera para adaptarla al musical, honestamente mi conocimiento musical no llega a ese nivel y en todo caso es una cuestión que queda fuera de los

²⁷¹ K. Hill, (1937-1995), dramaturgo y director de teatro inglés. Además de ser el autor de la versión en la que se basó. Lloyd Webber para componer su *Fantasma* fue conocido por tener un enorme y vasto conocimiento del teatro musical.

²⁷² Ann C. Hall, *Phantom Variations. The Adaptations of Gaston Leroux's Phantom of the Opera, 1925 to the Present*. Jefferson. McFarland & Company, 2009. p. 119.

márgenes de la escenografía. Pero si aun así hubiera que intentar responder a esta cuestión desde el terreno de este estudio, habría que señalar como la ópera también fue un género abierto a clases sociales bajas o no tan altas, teniendo su sitio en el teatro, cierto es que en el último piso del patio de butacas y de pie, pero existía. Por lo que entiendo que el uso de la ópera no lo es tanto por devolver este espectáculo a las clases menos pujantes (económicamente hablando), sino que es más una excusa que contribuye a dar mayor coherencia e ilusión de verismo a esta obra que por algo se titula, *El Fantasma de la Opera*.

Originalmente pensada más como una ópera rock, el compositor contó con Richard Stilgoe, con quien ya había trabajado con Lloyd Webber, pero luego de alguna discrepancias creativas quien se encargo del proyecto fue Charles Hart, un joven, ese entonces, relativamente desconocido. Aun así, parte del trabajo de Stilgoe se mantiene en la versión definitiva del musical.

Cuando Harold Prince, se suma al proyecto es que este termina de adquirir su dimensión definitiva, como Morrisroe señala: "*Perhaps the most important person to be added to Phantom's creative team was Hal Prince*"²⁷³. Fue él quien recomendó a Lloyd Webber que la obra abandonase el tono de rock, para adoptar un tono más cercano a Rodgers y Hammerstein, como un amigo del compositor le señaló cuando escucho la nueva versión: "*You've taken one big step backwards towards the world of Rodgers and Hammerstein*"²⁷⁴. Gillian Lynne²⁷⁵ (coreógrafa y directora asociada de *Cats*) se hizo cargo de la coreografía. La escenografía, que como ya se ha señalado juega un papel muy interesante en esta puesta en escena, especialmente en lo que se refiere a la ambientación y ubicación de la historia en el teatro de la ópera, con su tan característica d lámpara de araña o la góndola subterránea, así como el vestuario fueron diseñados por Maria Björnson²⁷⁶ e iluminación de Andrew Bridge²⁷⁷. Quienes participaron tanto en el montaje londinense como el neoyorquino.

²⁷³ Patricia Morrisroe, *Here comes the Phantom. A haunting smash stalks Broadway*. Nueva York. New York Magazine, 18 enero 1988. p. 31.

²⁷⁴ Ann C. Hall, *Phantom Variations ... Op. cit.* p. 120.

²⁷⁵ G. Lynne, (1926) bailarina, actriz, directora teatral y de televisión y coreógrafa, que alcanzó fama mundial por su popular coreografía para el musical *Cats* y también por su trabajo realizado para *El fantasma de la Opera*.

²⁷⁶ M. Björnson, (1949-2002) escenógrafa y figurinista francesa. Trabajo por todo el mundo, pero colaboró especialmente con la Royal Shakespeare Company y alcanzó gran popularidad con *El fantasma de la ópera*.

Estos grandes musicales de la década de los ochenta supusieron una revolución en este género, el título que Kenrick da al capítulo en el que habla de esta época es bastante sugerente: "«*As If We Never Said Goodbye*»"²⁷⁸ (como si nunca dijésemos adiós), da cuenta de estas gigantescas producciones que desde antes de su estreno se planteaban ir contra aquello que es natural en el teatro, toda producción en el teatro tiene una fecha de estreno y también una fecha de cierre (esta siempre fue un poco más flexible dependiendo de la respuesta del público), en este sentido debe entenderse *The Fantasticks* o *The Mousetrap*²⁷⁹ como dos ejemplos aislados y que nunca tuvieron desde su origen la perspectiva de durar tanto tiempo, como medio para recuperar el gran desembolso económico que supuso su montaje. Aparte de lo iconográfico que han terminado siendo todos los carteles de estas producciones, es importante señalar que al menos en los dos casos ampliados aquí se trata de obras de origen europeo, lo cual sería interesante que se entendiese no como una europeización del musical, sino más como que este género está presente en el panorama cultural y teatral europeo.

Desde el punto de vista escenográfico estas producciones dieron la posibilidad de contar con un despliegue técnico prácticamente sin precedentes en el musical (solo al alcance de unos pocos teatros de ópera en ese momento), lo que permite generar unas transiciones de escena a escena impactantes. Que además confirma como la escenografía es un elemento fundamental en la puesta en escena de este tipo de obras y a partir de este momento queda prácticamente probado lo que se dejaba ver desde que se propuso una definición de este género: el hecho de que la puesta en escena de un musical va ligada a una propuesta visualmente sorprendente.

El otro aspecto destacable, es que este tipo de producciones realmente grandes también motivó que estudios de cine empezasen a producir montajes, en la línea de las producciones fastuosas mencionadas), de sus películas como son el caso de *El Rey León* o *Shrek, the musical*. Pero antes de llegar a eso hay que señalar otro musical surgido desde el Off- Broadway: *Rent*.

²⁷⁷ A. Bridge, (1952) diseñador de iluminación estadounidense, que ha trabajado en muchas producciones de Broadway y el West End. Ha ganado el premio Tony al mejor diseño de iluminación en tres ocasiones.

²⁷⁸ John Kenrick, *Theatre... Op. cit.* cap. XV. p.342.

²⁷⁹ Obra de Agatha Christie estrenada en el West End londinense, en 1952 y que estuvo en cartel hasta el 2012.

Rent es una ópera rock, con música y letra de Jonathan Larson²⁸⁰, basado en *La Bohème* de Giacomo Puccini, trasladando a los pobres jóvenes artistas y músicos que luchan por sobrevivir en el barrio Latino de París al Lower East Side²⁸¹ y el bohemio barrio de Alphabet City²⁸² de la ciudad de Nueva York y si en la obra del autor italiano lo supone una amenaza para los protagonistas es la tuberculosis, Larson trabaja con el SIDA como elemento trágico.

La idea de original de esta adaptación surgió del dramaturgo Billy Aronson²⁸³, quien en 1988 y según sus propias palabras:

*"In 1988 I had an idea for a musical based on Puccini's La Boheme, in which the luscious splendor of Puccini's world would be replaced with the coarseness and noise of modern New York"*²⁸⁴.

Un año más tarde mientras aun estaba maduradnos la idea del "ruidoso y moderno Nueva York, un director de orquesta amigo de Billy Aronson le presentó dos compositores y quien finalmente terminaría trabajando en el proyecto sería el joven compositor de 29 años, Jonathan Larson. Aunque el trabajo entre ambos no fue el más ameno, ya que nunca habían trabajado juntos consiguieron algunas canciones. También Larson sugirió establecer la historia en el East Village, el barrio de vanguardia artística de Manhattan, donde estaba su apartamento concretamente en el Greenwich Village. No conocía demasiado bien la obra de Puccini, pero vivía rodeado de la *bohemia neoyorquina*. Pero con todo estaba muy atraído por el proyecto, el cual entendía como:

*"«'Hair' for the 90's,» he unabashedly predicted. The time had come to reclaim Broadway from stagnation and empty spectacle, he said, «to bring musical theater to the MTV generation»"*²⁸⁵.

²⁸⁰ J. Larson, (1960-1996) compositor y dramaturgo estadounidense. Famoso por su único musical, *Rent* por el que recibió tres premios Tony y un Pulitzer, de manera póstuma.

²⁸¹ Lower East Side, es un barrio ubicado al sureste de Manhattan, en Nueva York, en el que tradicionalmente vivieron inmigrantes de clase trabajadora.

²⁸² Alphabet City, es un barrio ubicado en el East Village de Manhattan, en Nueva York. Tiene una larga historia como enclave étnico y centro cultural de las poblaciones alemanas, polacas, hispanas y judías (aunque esta última puede estar incluida en las anteriores).

²⁸³ B. Aronson, (1957) dramaturgo y escritor estadounidense, profesor en la Universidad de Princeton. Conocido por ser quién concibió la idea de la adaptación de *La Bohème* en un musical.

²⁸⁴ Esta información está recogida en la propia página web del dramaturgo: www.billyaronson.com/musicals.php. En la cual también se hace referencia a que estas palabras están recogidas en: Jonathan Larson, *Rent*. Nueva York. Rob Weisbach Books, 1997.

Tenía bastante claro lo que quería contar , a quien quería llegar y sobre todo que era parte del mundo que estaban buscando llevar al escenario. Como Aronson señaló: "*He wanted to «blast people out with a grisly, messy show»*"²⁸⁶. Toda una declaración de intenciones, tenía realmente claro que el espectáculo debería sacudir al público.

En 1991 después que el proyecto llevase un tiempo estancado, Larson pidió a Aronson si podía usar su concepto original y desarrollar *Rent* por cuenta propia. No hubo problemas y acordaron que Aronson figuraría en los créditos y si el espectáculo se llegaba a producir obtener algún rédito económico.

Entre borradores, grandes cambios sobre la idea original y un sin fin de canciones, en marzo de 1993 cuando se hizo la primera lectura dramatizada en el quedó patente que tenía unos cuantos problemas estructurales que debían solucionarse, como una trama demasiado compleja y una duración un poco engorrosa, a pesar de ser una obra con un gran potencial. Larson continuó trabajando, puliendo poco a poco sus defectos y su puesta en escena con estas *Workshop*- funciones de lectura dramatizada.

Para los primeros días de 1996 y después de siete años trabajando en el proyecto, no solo en la parte artística, sino también consiguiendo el dinero necesario para producir el espectáculo en optimas condiciones. El teatro elegido fue el mismo en el que había estado trabajando años atrás, el New York Theatre Workshop. Después de terminar el ensayo general, el crítico musical de The New York Times, Anthony Tommasini²⁸⁷, atraído por la coincidencia de que se estrenase una obra basada en *La Bohème* precisamente el mismo año en el que se cumplían cien se su estreno, realizo a Jonathan Larson una entrevista sobre la obra que se estrenaba al día siguiente, pero dio la triste casualidad que en la madrugada del 25 de enero el joven compositor falleciese repentinamente a causa de un aneurisma de aorta sin diagnosticar. El estreno fue cancelado y en su lugar, los amigos y familiares se reunieron en el teatro, donde actuaron los actores a cantar el musical en memoria de Larson.

Luego el espectáculo se estrenó como estaba previsto y rápidamente ganó popularidad alimentado por los comentarios entusiastas y la reciente la muerte de su autor. Resultó

²⁸⁵ Entrevista realizada a J. Larson en: Anthony Tommasini, *THEATHER; The Seven-Year Odyssey That Led to 'Rent'*. Nueva York. The New York Times, 17 Marzo 1997.

²⁸⁶ Anthony Tommasini, *THEATHER; The Seven... Op. cit.*

²⁸⁷ A. Tommasini, crítico musical principal de The New York Times. Se graduó en el Emerson College de Boston. En 1996 comenzó su Carrera en The New York Times.

ser un gran éxito durante su carrera off-Broadway, la venta de todos sus espectáculos en el Theatre Workshop de Nueva York. Debido a esta inmensa popularidad y la necesidad de un teatro más grande, *Rent* se trasladó a Broadway en abril de 1996 en el Nederlander Theatre de Broadway²⁸⁸, en abril de 1996. El diseño de la escenografía corrió a cargo de Paul Clay²⁸⁹, el vestuario fue obra de Angel Wendt²⁹⁰ y la iluminación de Blake Burba²⁹¹.

Ya en su estreno en Broadway *Rent*, no hizo otra cosa que remarcar las altas expectativas que desde su estreno Off-Broadway había despertado, se ganó los elogios de la crítica y se llevó los tres premios Tony que hubiese recogido el autor (mejor musical, mejor libreto y mejor música original) y se mantuvo en cartel ininterrumpidamente hasta septiembre de 2008, llegando a las 5.123 funciones, siendo el noveno espectáculo de mayor tiempo en cartel de Broadway y recaudando más de 280 millones de dólares.

Con todas las similitudes que esta obra pueda tener con *La Bohème*, no solo formalmente con la pieza en sí, sino también por el innegable paralelismo entre París a finales del siglo XIX y Nueva York en el siglo XX (después de la Segunda Guerra Mundial) como epicentros culturales a nivel mundial, lo cierto es que consigue retratar perfectamente bien su época y los problemas que esta presenta, de una manera muy curda pero al mismo tiempo próxima a esa realidad, esto es relativamente fácil de entender si, se recuerda que el autor sube a escena los problemas y situaciones de los que estaba rodeado. Teniendo también una parte autobiográfica, como todo joven con intenciones de ganarse la vida de y con su arte, tuvo que afrontar las penurias económicas que son comunes en todos lados del mundo. También consigue retratar un problema que fue un enorme drama en aquellos días, como es el caso del SIDA:

"In a way, Rent marked the end of an era. Some of its characters are identified as HIV positive, and when Larson was writing the show, such a diagnosis was still a death sentence. Medications could buy patients time, but full-blown AIDS

²⁸⁸ Nederlander Theatre, es el teatro del circuito Broadway, ubicado más al sur de todos, cuenta con 1232 butacas y es uno de los nueve teatros realizado por la Organización Nederlander.

²⁸⁹ P. Clay, artista visual estadounidense, también a ha desarrollado una faceta de escenógrafo, siendo *Rent*, su trabajo más reconocido en este ámbito.

²⁹⁰ A. Wendt, diseñador de vestuario estadounidense conocido por su participación en este proyecto.

²⁹¹ B. Burba diseñador de iluminación estadounidense con actividad considerable en la década de los noventa.

*would inevitably set in and prove fatal. In 1996, new treatments became available that would allow those with HIV to live long, functional lives"*²⁹².

Aunque lo que señala este autor es cierto y por casualidades el año que se estrena la obra aparecen herramientas para combatir o paliar dicha enfermedad, no por ello el mensaje que transmite esta obra deja de ser menos contundente, ya que el miedo a la SIDA era algo real entre la década de los ochenta y los noventa, así como en el París de finales del XIX la tuberculosis era algo frecuente y cercano para los jóvenes artistas de aquella época, lo fue el SIDA para Larson, vio morir a algunos amigos por esta causa.

En cuanto a la escenografía, o propuesta visual en general, es interesante lo que Kenrick destaca:

*"As with corporate musicals, the independently developed Rent was reproduced worldwide with the precision of a photocopy. Its generic set, bargain-basement costuming and rudimentary staging were scrupulously recreated from New York to Tokyo, as bleached blonde Rogers wrapped their bare biceps around curly haired Mimis, their head mikes meeting in an identical kiss"*²⁹³.



Montaje *Rent* en Broadway.

Por lo que se desprende de comentario de Kenrick y la fotografía ayuda a entenderlo, ese aspecto "rudimentario" está perfectamente logrado, aunque lo que llama la atención

²⁹² John Kenrick, *Theatre... Op. cit.* p. 365.

²⁹³ John Kenrick, *Theatre... Op. cit.* p. 364.

para esta obra que surge del teatro alternativo o independiente y por lo tanto en principio está alejado de los grandes musicales que ya se han comentado, donde si es habitual, que haya una reproducción tan exacta de estos aspectos, ya sean de vestuario o de escenografía en las distintas producciones a lo largo del mundo. Desde el punto de vista de la escenografía además llama la atención que el espacio que se recrear es un lugar que no describe un lugar o una ciudad concreta, se sabe que la acción transcurre en Nueva York por que lo dice el texto, pero la escenografía no da pistas en ese sentido. El espacio es un especie de nave industrial o taller que bien podría pertenecer a cualquier parte del mundo, por lo que más allá de distribuir la acción de manera similar, realmente entiendo que mencionada "precisión de fotocopia" carece de sentido. Lo que sí es muy interesante y que si podría tener sentido que se mantuviese en todos lados es la falta de elementos de la cámara negra²⁹⁴ en la puesta en escena, la cual contribuye a dar ese aspecto metálico, frio y de enjambre a la escenografía.

La siguiente obra que representó un hito en la historia del musical y que se estrenó tan solo un año después que *Rent*, fue *El Rey León*, basado en la película animada de Disney de 1994 del mismo nombre, con música de Elton John²⁹⁵, letra de Tim Rice²⁹⁶, junto con la banda sonora de Hans Zimmer²⁹⁷ con arreglos corales de Lebo M²⁹⁸. Dirigida por Julie Taymor²⁹⁹, con escenografía de Richard Hudson³⁰⁰, vestuario de Julie Taymor y Michael Curry³⁰¹, diseño de iluminación de Donald Holder³⁰² y producido por

²⁹⁴ Se denomina cámara negra al conjunto de telones que se usa para aforar el espacio escénico.

²⁹⁵ E. John, (1947) cantante de rock- pop y compositor inglés. De fama mundial desde la década del '70, ha colaborado con los mayores músicos del rock desde entonces. Su trabajo para la película de *El Rey León*, fue todo un éxito, lo que motivo su puesta en escena a través de un musical.

²⁹⁶ T. Rice, (1944) letrista y escritor británico. Conocido por sus colaboraciones con Lloyd Webber, (*Evita*, o *Jesucristo Superstar*) sus trabajos para Disney, (*La bella y la Bestia*) o sus colaboraciones con Ennio Morricone. Ha ganado un Tony, un Grammy y un Globo de oro.

²⁹⁷ H. Zimmer (1957) compositor de música para cine y productor musical alemán. Ha compuesto bandas sonoras para *El rey León*, *Gladiator* o *El caballero oscuro*, entre otras más de cien películas.

²⁹⁸ Lebo M., (1964) cantante y compositor sudafricano, famoso por sus arreglos e interpretación de la música para *El Rey León*, así como de producciones teatrales de Sudáfrica. Fue recomendado a Disney por Hans Zimmer. Es la primera voz que se escucha al comienzo de la película.

²⁹⁹ J. Taymor, (1952) directora estadounidense de teatro, ópera y cine. Es especialmente conocida por la dirección de la obra musical y su impresionante diseño de vestuario para *El Rey León*, por la que se convirtió en la primera mujer en ganar el Premio Tony a la dirección de un musical, además de un premio Tony por Diseño de vestuario original.

³⁰⁰ R. Hudson, (1954) diseñador escenográfico zimbabuense. Conocido por el gran público por su trabajo en *El Rey León*, también ha trabajado para la Royal Shakespeare Company y ha estrenado en los teatros más importantes del mundo. Estudió en la Escuela de Arte de Wimbledon y en 2003 recibió la medalla de oro de Escenografía en la Cuadrienal de Praga.

³⁰¹ M. Curry, diseñador de producción estadounidense. Trabaja en el desarrollo técnico de espectáculos, para compañías como Cirque du Soleil. Sus trabajos con títeres y marionetas son de los más aclamados y solicitados del mundo y por los que ha obtenido numerosos premios.

la entonces relativamente joven división de la compañía Disney para teatro, Disney Theatrical³⁰³.

Desde su estreno pre-Broadway, de Minneapolis, fue un éxito absoluto, para su estreno en Broadway, la productora había comprado el Teatro New Amsterdam, haciendo una inversión realmente escandalosa:

*"The Disney Corporation purchased and restored this venerable theatre, opened a large retail shop next door, and planned an ultra-modern Disney hotel just up the block. So what if The Lion King's score was forgettable and the whole production little more than a \$12 million puppet show? It was the biggest hit of the 1990s. No one cared who was in the cast—the show was its own star. While some still pretend that Rent was groundbreaking, it was The Lion King that had a revolutionary (albeit disquieting) impact on Broadway"*³⁰⁴.

La pregunta que plantea Kenrick, tiene mucho sentido, no tanto por el ejercicio imaginativo de pensar qué habría pasado, como lo que lleva implícito la pregunta; una productora (la que sea), que se plantea un proyecto que implica adquirir un teatro viejo y remodelarlo para un espectáculo, que como bien apunta el autor es esencialmente de "marionetas", además que el desembolso de dinero es extremadamente alto. Es algo que unas décadas atrás hubiese sido impensable, incluso en el propio circuito de Broadway. Pero lo que resulta todavía más llamativo es que en el marco del proyecto se plantee hacer un hotel pegado al teatro, lo que de alguna manera implica cambiar el paradigma de Broadway y la propia ciudad de Nueva York, si hasta ese entonces se hacían o llevaban espectáculos a Broadway era porque en esa ciudad hay una enorme oferta de obras teatrales y no solo eso, gran cantidad público, de la propia ciudad, dispuesto a acudir a las salas, con el proyecto de *El Rey León* y su "hotel" se entiende que el espectáculo va a traer el público de fuera de la ciudad.

Lo cierto es que este espectáculo resultó ser todo un éxito, teniendo un "impacto revolucionario", siendo ha día de hoy el cuarto espectáculo más longevo de Broadway y

³⁰² D. Holder, diseñador de iluminación estadounidense para teatro, ópera y danza. Ha sido nominado a nueve premios Tony, y ha ganado dos de ellos, el primero por su trabajo en *El Rey León*.

³⁰³ Fundada en 1993, su primera producción fue *La Bella y la Bestia*(1994), siendo *El Rey León*, tan solo su segunda obra.

³⁰⁴ John Henrick, *Musical Theatre Op. cit.* p. 362-363.

desde 2012 está entre los cuatro espectáculos que más dinero han recaudado en taquilla llegando a 1.126.694.227³⁰⁵ de dólares en 2014.

Lo que realmente resulta innovador y sorprendente de esta puesta en escena fue el uso de las marionetas, es un musical donde los actores se transforman animales, convirtiéndose estos en intérpretes y a la vez manipuladores de marionetas gigantes. Estas marionetas buscan incorporar los movimientos de los actores para recrear al animal, algunos son más sencillos como por ejemplo, las jirafas donde los actores van caminando sobre zancos para dar la dimensión de altura y el andar tan característico del animal. En otros caso resultan ser un poco más complejos, como en el caso de personajes principales, como Mufasa y Scar, donde cuentan con cascos mecánicos articulados para fomentar la ilusión de un león lanzándose sobre otro. En el caso las hienas, Zazu, Timón o Pumba, los títeres son de tamaño natural y el personaje Timón es, uno de los papeles más difíciles y exigentes físicamente para el actor, porque el movimiento de la cabeza y los brazos de la marioneta pone mucha tensión en los brazos, espalda y cuello del actor³⁰⁶.

La escenografía de este espectáculo es desde el punto de vista formal bien simple, con el suelo del escenario siempre diáfano (exceptuando cuando emerge la roca del comienzo de la obra), para que potenciar el movimiento de los "animales" lo que se consigue también gracias al color uniforme del fondo, aspecto que de alguna manera recuerda a los fondos de Bob Wilson³⁰⁷.

³⁰⁵ Datos recogidos en: www.broadwayworld.com

³⁰⁶ Sobre esta cuestión se puede consultar: Julie Taymor, *The Lion King: Pride rock on Broadway*. Nueva York. Disney Editions, 1998. caps. I y II. p. 20-115.

³⁰⁷ B. Wilson (1941), dramaturgo, director de escena y escenógrafo estadounidense reconocido en el mundo entero por sus montajes visualmente potentes y con una personalidad inconfundible.



Fragmentos de *El Rey León* y *Snow on the mesa* (1995), de Bob Wilson.

Con independencia de que se trata dos puestas en escena con una intención y trasfondo distintos, desde la perspectiva escenográfica lo que si se observa es como el uso del panorama³⁰⁸ como elemento expresivo, más allá de ser un elemento característico de uno u otro escenógrafo, debe entenderse como un elemento del lenguaje escenográfico.

Con la llegada del siglo XXI, se hizo cada vez más notable el que se escogiesen títulos ya conocidos por el público, decisión adoptada por los productores deseosos de garantizar la recuperación sus considerables inversiones, dado que se sigue la tendencia de fastuosos montajes al estilo de *El fantasma de la Ópera* o *El Rey León*. Por lo que los musicales completamente nuevos, se convirtieron en algo inusual y generalmente contaron con presupuestos mucho más modestos, *Avenue Q* (2003), *Next to Normal* (2009) o *American Idiot* (2010), son un ejemplo de este tipo de montajes.

Lo que fue más habitual fue la reposición obras ya conocidas por el público como, *A Chorus Line*, *Gypsy*, *Hair*, *West Side Story* o *Grease*. La otra procedencia habitual de las obras fue el cine y las adaptaciones de películas como: *The Producers*, *Spamalot*, *Hairspray*, *Billy Elliot* o *Shrek* (2008), generalmente se eligen películas relativamente conocidas para que sirvan como reclamo para los espectadores en masa. En ese sentido se entiende lo Kenrick planteaba al hablar de la "revolución impactante" de *El Rey León* y más adelante cuando termina con lo sucedido en los últimos años del siglo XX: "*Shows that appealed to the lowest common cultural denominator thrived, while wit and melody were reserved for revivals. But those revivals were doing big business*"³⁰⁹. Es cierto, prácticamente todo lo que se estrena es una "reposición" y estas producciones

³⁰⁸ Así se denomina al que, generalmente, es el último telón visible por el público normalmente es de color blanco y puede estar hecho de algodón o fibras sintéticas como PVC.

³⁰⁹ John Henrick, *Musical Theatre Op. cit.* p.369.

son entendidas como un "gran negocio", convirtiéndose el musical en una atracción turística:

*"So it is no exaggeration to say that the Broadway musical is now a tourist attraction, relying on out of towners for almost two thirds of its income. This is a key reason why corporate megamusicals currently dominate the scene. These are musicals for the masses, as accessible as any other tourist attraction"*³¹⁰.

Queda claro que lo que se ganó en dinero para producciones y despliegue técnico, especialmente en ámbitos como el de la propia escenografía, se perdió en la originalidad, innovación y frescura de los proyectos (lo que también terminan afectando a las propuestas escenográficas), no sé si se debe hablar de muerte o estancamiento del género, es cierto que la distancia entre Broadway y Off- Broadway se hizo más grande y que no siempre los mega musicales, independientemente del reclamo de la historia o la puesta en escena espectacular, como en el caso de *El Señor de los anillos* (2007), *Lo que el viento se llevó* (2008) o *Spider-Man: Turn Off the Dark* (2011), no tuvieron un gran éxito, mientras que *Avenue Q*, con presupuesto mucho más bajo, estuvo más tiempo en cartel.

Como desde el campo de la escenografía no se pueden despreciar ninguno de los dos grupos de producciones destacadas, porque suponen la oportunidad de desarrollo profesional, no se va a entrar a valorar si unas supusieron la muerte del género o las otras son la última esperanza del mismo. Porque en definitiva ambas terminan siendo teatro y ambas son musical.

Hasta acá se ha dado una noción general de la historia del musical, en donde surge, la ciudad de Nueva York y como fue evolucionando en sus casi cien años de historia, en la propia ciudad donde se desarrolló (de ahí viajó a otras partes del mundo), para completar la definición del género y dejar claro, como se decía al principio de este capítulo, que es un género con entidad propia, distinto de la ópera, la opereta, la revista o la zarzuela.

³¹⁰ *Ibidem.* p. 378.

3.2.2.- Evolución del musical en España:

A pesar de ya haber dejado claro que el musical es un género específico, al aproximarse a su relación o desarrollo en España, conviene definir antes dos géneros propios de la cultura española que desde su origen y especialmente a partir del siglo XIX tuvieron una enorme popularidad, como son la zarzuela y el género chico, que está innegablemente ligado al primero.

Aunque de que ya se ha abordado el concepto de zarzuela en este trabajo³¹¹, este es el momento de profundizar, un poco más sobre esta cuestión. El DRAE define zarzuela como: "Obra dramática y musical en que alternativamente se declama y se canta"³¹². Como suele suceder con estas definiciones son correctas pero le falta algo más de desarrollo, tampoco es que pretenda extenderme excesivamente en estas definiciones. Rainer Kleinertz define la zarzuela, yendo a sus orígenes:

"Por su alternancia de diálogo hablado y momentos líricos, la zarzuela estuvo, desde sus orígenes en el siglo XVII, relacionada a otros dos géneros: de un lado -por su estructura y sus argumentos- a la comedia, y de otro -por su expresión de afectos en formas musicales- a la ópera. Esto significó no sólo una cierta situación híbrida entre los dos extremos de un drama todo hablado y otro todo cantado, sino que además en España fue al mismo tiempo la gran diferencia entre un género de gran tradición española -basta mencionar los nombres de Lope de Vega y Calderón de la Barca- y un género «extranjero» cuya entrada en España no se realizó sin problemas. (...) en el concepto de la zarzuela en el que se mezclaron no sólo tradiciones diversas sino conceptos distintos del drama"³¹³.

Al igual que apuntaba Emilio Casares, Kleinertz parece coincidir en la mezcla de la ópera, con el carácter español o la "gran tradición" de comedia española. Lo que también queda claro que fruto de esa mezcla, la zarzuela es un género que formalmente, dejando de lado el componente hispano, podría estar más cerca de la ópera cómica u opereta y que se pueda definir de la siguiente manera: género de teatro musical que consta de partes habladas, cantadas y puramente instrumentales y que generalmente toca temas que se mueve entre la comedia, la comedia romántica y la farsa o burla.

³¹¹ Ver cap. 3.1. *Antecedentes*. p. 46.

³¹² www.drae.es

³¹³ Rainer Kleinertz (Ed.), *Kongreßschrif. Colección de Musica Teatro del Siglo de Oro. Vol. II*. Kassel. Reichenberger, 1996. p. 107.

En cuanto al género chico, que aparentemente toma su nombre por tener las mismas características, o muy similares, tanto musicales como en los temas que trata que la zarzuela, pero es de menor duración que ésta, ya que el género chico nunca pasa de los dos actos. Alberto Romero Ferrer señala la vaguedad o contradicciones con respecto a la definición del género:

"En la escasa bibliografía específica sobre género chico las opiniones son diferentes. Augusto Hachoun recoge los diversos criterios definiciones que se han vertido sobre este género; de todas ellas nos parecía la más adecuada la de Marcelino Zurita:

«toda obra teatral, con música o sin ella, en un acto que se representa aisladamente, esto es, en 'funciones por horas'»³¹⁴.

Como puede comprobarse, si bien ésta es una definición bastante aceptada, también es algo ambigua o demasiado genérica. Supuestamente también, en su origen el género chico estaba destinado a un público más humilde, que la zarzuela, pero por razones puramente económicas y no tanto de carácter temático. A raíz de la fuerte crisis económica, muy acusada desde la Revolución de 1868, el gran público, (entiéndase las clases menos acomodadas y humildes) no podía hacer frente a los 14 reales que costaba la entrada para una zarzuela. Lo que supuso una fuerte crisis para todos los teatros dedicados a este género, obligando a muchos de ellos a cerrar.

Según Montijano Ruiz, este auge también se debió a:

“Una de las múltiples razones que favorecieron la aparición de este teatro por horas fue el constante deseo de los españoles por imitar cualquier cosa proveniente de París donde, gracias a la recién implantada iluminación de las calles, se favoreció la asistencia del público a los llamados cafés- concerts (...). Este fenómeno pronto comenzó a extenderse por el Madrid de la época no tardando en surgir lo que se dio a conocer como salones o cafés- teatros donde se interpretaban fragmentos de óperas o zarzuelas”³¹⁵.

³¹⁴ Alberto Romero Ferrer, *El género chico: introducción al estudio del teatro corto de fin de siglo : de su incidencia gaditana*. Cádiz. Servicio de Publicaciones de la UCA, 1993. p. 127-128.

³¹⁵ J. J. Montijano Ruiz, *Historia del teatro olvidado: La Revista (1864-2009): Tesis Doctoral*. Dir. Concepción Argente del Castillo. Universidad de Granada, 2009. p. 62.

En ese contexto de crisis y despertar por la vida nocturna, tres actores, Juan José Luján, Antonio Riquelme y José Vallés³¹⁶, que trabajaban en distintos salones. Es precisamente en el que actuaba José Vallés, un lugar llamado El Recreo, ubicado en la calle Flor baja de Madrid, donde se podía observar también el ensayo de la obra. Desarrollan la idea de dividir la tarde del teatro en cuatro, dando lugar a las llamadas sesiones por horas y que costaban 1 real, lo que permitió que el público pudiese acudir en mayor cantidad, por lo que los teatros volvieron a llenarse y los empresarios terminaron adoptando este tipo de representación.

Este teatro "por horas" poco a poco fue pasando de los cafés teatro a salas específicas y es en el teatro Variedades de Madrid para la década los ochenta del siglo XIX, donde imitando la opereta de Offenbach, se representan obras que tienen argumentos descabellados y el género chico se empieza a consolidar con dos tipo de piezas: el sainete lírico y la revista lírica, ambos tienden mofa ligera de todo tipo de temas como los mitos históricos, la realeza, el ejército, o la política³¹⁷, como ha sido costumbre en la comedia española.

El teatro donde más se representó el género chico y que fue el gran referente de este género, fue el teatro Apolo de Madrid, inaugurado en 1873, que en un principio estuvo pensado como teatro de comedia, pero debido a su relativa lejanía del centro y el precio excesivo para la época, hizo que pronto se representasen espectáculos de zarzuela y que ésta también al atravesar graves problemas económicos, por las razones ya expuestas, se apostó por el género chico y el teatro por horas. Haciéndose muy popular, sobre todo “la cuarta del Apolo” sesión ya nocturna que acababa sobre las doce de la noche, donde se juntaba la gente de vida nocturna del Madrid de la época. Sobre su escenario se estrenaron obras como *El lucero del alba*, en 1879, la reposición de *La Gran Vía*, *El dúo de La africana*, en 1893 *La verbena de la Paloma*, en 1894, *Agua, azucarillos y aguardiente*, en 1897, *La Revoltosa*, en 1898, o ya en el siglo XX auténticos referentes, no solo del género chico sino también de la zarzuela como *Doña Francisquita*, en 1923.

³¹⁶ A. Riquelme (1845-1888). Actor de origen andaluz, debutó en el teatro con *Don Juan Tenorio* en 1868. Trabajo entre Madrid y Barcelona principalmente, aunque también realizó giras por América latina. Fue quien tuvo la primera idea del “teatro por horas”. Sobre J.J. Lujan y J. Valles no he encontrado más referencias sobre donde y cuando nacieron o murieron.

³¹⁷ Sobre este tema se puede consultar: Margot Versteeg, *De fusiladores y morcilleros: el discurso cómico del género chico*. Ámsterdam. Rodopi, 2000. p. 1-6.; Casares Rodicio, Emilio & Celsa Alonso González, *La música española Op. cit.* p. 162- 230 o J. J. Montijano Ruiz, *Ibidem*. p. 60- 64.

Tanto la zarzuela, como el género chico, tuvieron un enorme éxito, primero de público y luego de crítica, desde 1850³¹⁸ aproximadamente, hasta la Guerra Civil española, en 1934 se estrena *La Chulapona*, o en 1936 *La tabernera del Puerto*. Además hubieron autores como José Padilla³¹⁹, que contaron con gran fama internacional.

Si bien el centro de referencia era Madrid, los estrenos en ciudades como Barcelona, o Valencia, no se quedaban atrás, porque era un espectáculo que gozaba de gran aceptación en toda España. Compositores como Manuel Penella³²⁰, estrenaron obras como *Don Gil de Alcalá* en el teatro Novedades de Barcelona o *El gato montés* en el teatro Principal de Valencia.

Después de la Guerra Civil, se siguieron estrenando obras, tanto en zarzuela como género chico, pero tanto por motivos económicos, ya que el país quedó destrozado, como por la innegable represión cultural de los primeros años de la dictadura franquista³²¹, empeñada en preservar la “pureza” de la cultura española. Propiciaron que poco a poco se estrenasen más reposiciones que obras nuevas, por lo que gradualmente y muy despacio el género fue perdiendo frescura.

También desde la segunda mitad del siglo XIX, hay otro género muy próximo al género chico y también, en sus orígenes al musical y que gozó de enorme popularidad desde comienzos de siglo XX hasta los años ochenta, es la revista. Una variante del teatro por horas, cercana al cabaret, con acompañamiento musical. Montijano la define como: " un subgénero dentro del Teatro por Horas, Teatro por Secciones o Teatro Chico"³²² así como señala que es un tipo de espectáculo que es muy influenciado por otros géneros, entre los que cita al musical americano:

³¹⁸ A partir de estas fechas son los primeros estrenos de compositores como Emilio Arrieta y Francisco Barbieri.

³¹⁹ J. Padilla (1889-1960), compositor y pianista español, que destacó también como director de orquesta, intérprete y empresario de espectáculos. Nacido en Almería, trabajó en España, Francia (donde residió), EEUU o Argentina, entre otros lugares, teniendo un gran éxito con sus obras, como *Valencia*, *La violetera* o *El Relicario*.

³²⁰ M. Penella (1880-1939), compositor español nacido en Valencia, hijo del también compositor Manuel Penella. Se dedicó prácticamente toda su vida a la música teatral (ópera y zarzuela), con lo que tuvo notable éxito en España y toda América.

³²¹ Sobre este tema se puede consultar el excelente artículo de Claudio Hernández Burgos & Miguel Ángel del Arco Blanco, *Más allá de las tapias de los cementerios: la represión cultural y socioeconómica en la España franquista (1936-1951)*. Madrid. Cuadernos de historia contemporánea, núm. 33, 2011. p. 71- 93.

³²² J. J. Montijano Ruiz, *Historia del teatro... Op. cit.* p.60.

"La revista adoptará el acercamiento de la mujer, tanto público como parte fundamental del espectáculo al erigirse como indiscutible protagonista del mismo, el buen gusto, las brillantez, la solemnidad de las producciones, las gigantes escaleras por las que deambula la vedette... Véanse sin ir más lejos revistas como *La cenicienta del Palace* (1940), *La hechicera en palacio* (1950), *El águila de fuego* (1956), etc."³²³.

Como ya se ha establecido lo que es el musical y está claro que en sus orígenes en Broadway pudo tener su cercanía con la revista, pero que terminó siendo un género distinto (ya se explicó lo mismo para la zarzuela), por lo que no se encuentra necesario ver la evolución ni de la revista ni del género chico a lo largo del siglo XX en España, por que el motivo de este punto del estudio es ver la evolución en España del género en el que específicamente se enmarca la obra *Shrek, el musical*.

Puede surgir entonces el interrogante de por qué hacer una breve introducción de géneros como la zarzuela, el género chico o la revista, si se establece que no son musical.

El motivo es dar una breve noción de los géneros musicales propios de la cultura española, para dejar abierta la posibilidad a observar si en algún momento hubo influencia de estos hacia los musicales que se estrenaron en España, no tanto en la parte lírica, como concretamente en la puesta en escena de la escenografía.

Antes de continuar, es conveniente aclarar que solo se prestará atención a los estrenos que hubieron de este género en la ciudad de Madrid, por dos razones: Es la ciudad con mayor número de espectáculos teatrales en España, para no extender en exceso este punto con lo que pasó en otras ciudades (la única que podría tener algún tipo de similitud es Barcelona) y porque es en esta ciudad donde se estrenó *Shrek, el musical*.

Aun habiendo dejado claro que la revista y el musical son dos géneros distintos, se empezará esta aproximación por lo títulos citados por Montijano al relacionar un género y otro.

³²³ *Ibidem*. p. 67.

La cenicienta del Palace, estrenada el 1 de marzo de 1940, de Luis Escobar³²⁴, con música de Fernando Moraleda³²⁵, letras de Carlos Somonte³²⁶ y protagonizada por Celia Gámez³²⁷, en la que supuso su vuelta a los escenarios madrileños. La crónica del periódico ABC describió la obra como:

"En la distribución de placeres y laureles no podemos criticar ninguna salida de mal gusto, sino, por el contrario, una muy buena puesta escena, un decorado y «atrezzo» fastuoso, armonizado con fino sentido: Un diálogo divertido y unas canciones amables «blues», «fox», vales y el baile de la «Marchiña», que en seguida repetirá todo Madrid y que no desdeñaría firmarlas cualquier músico de Broadway"³²⁸.

Más que esta referencia al decorado y una de Montijano, sobre el autor del vestuario no se ha encontrado nada más sobre concretamente el aspecto visual de este montaje, es cierto que tuvo mucho éxito en la época y esta obra fue adaptada años más tarde para la televisión, pero más allá de las apreciaciones del periodista de los años cuarenta en su alusión a Broadway y la relación que Montijano establece de esta obra con el musical (cuestión que no pongo en duda), no se puede observar mayores similitudes que una puesta en escena "cuidada", lo cual tampoco es extraño, si se tiene en cuenta que recién en 1943 se estaba estrenando en Broadway, *Oklahoma!*.

Siguiendo como referencia la cita de Montijano, el siguiente espectáculo es *La hechicera en palacio*, dirigida protagonizada también por Celia Gámez, esta vez con música de José Padilla³²⁹ y Luis Ferri³³⁰, letras y libreto de Arturo Rigel³³¹ y Francisco

³²⁴ L. Escobar (1908- 1991), escritor, director y actor teatral español, fue director del Teatro Español y del María Guerrero, es autor de al menos trece obras.

³²⁵ F. Moraleda (1911- 1985), compositor español, autor de más de cien obras, tuvo especial éxito a raíz de *La cenicienta del Palace*.

³²⁶ C. Somonte: pseudónimo de Luis Escobar. Ver: J. J. Montijano Ruiz, *Historia del teatro Op. cit.* p. 465.

³²⁷ C. Gámez (1914- 1992), actriz y vedette española, nacida en Argentina, tuvo una prolífica carrera desde antes de la Guerra Civil hasta mediados de los años ochenta.

³²⁸ Crónica de R. Sainz de la Maza, *La cenicienta del Palace*. Madrid. Periódico ABC, 2 de Marzo de 1940. p. 14.

³²⁹ J. Padilla (1889- 1960), compositor y director de orquesta español que alcanzó a tener renombre mundial, autor de más de setenta piezas, entre las que destaca *La violetera*.

³³⁰ L. Ferri, no se han podido encontrar datos sobre la biografía de este compositor.

³³¹ A. Rigel (1916- 1997), escritor y guionista de cine español, especialmente recordado por películas como *La nueva cenicienta* o *Los hijos del capitán Blood*, entre otras.

Ramos de Castro³³², escenografía y vestuario de Víctor Cortezo³³³ estrenada en el teatro Alcázar en noviembre de 1950, donde al parecer se habían hecho habituales los espectáculos de la mencionada vedette. Situada la historia en el reino imaginario de *Taringina*, donde una joven "hechicera" es llamada a palacio para curar al rey y con esa excusa la protagonista busca salvar a su amado, un pirata condenado por la reina. Este espectáculo supuso un autentico éxito, llegando a estar en cartel hasta junio de 1953, alcanzando las 1.500 funciones y siempre a sala llena³³⁴.

El mismo día del estreno el diario ABC publica, bajo el título de "Autocrítica" unos comentarios de Rigel y de Ramos de Castro, del que voy a destacar el de este último:

"Creo que Celia se ha superado. Cuantos sigan la trayectoria ejemplar de esta singularísima directora advertirán que no hay ni sombra de hipérbole en mi afirmación. Detrás, la música de Pepe Padilla. En mi enjuiciamiento y en mi admiración, es magnífica. Le sucede la interpretación. Desde Celia al actor de papel mínimo, todos, Olvido, Tages, Barcenas, Gano, Porres, las bailarinas, todos repito, hacen la opereta como "Arturo Rigel" y yo hemos soñado que se hiciese. Los figurines de Víctor Cortezo y el decorado de López Sevilla, justifican el prestigio de uno y otros artistas"³³⁵.

Lo que más llama la atención, es que reconoce a la vedette, también como directora de la obra y que menciona también el trabajo del escenógrafo asociado a un nombre que en otros textos no aparece e incluso en el mismo periódico, al día siguiente en la reseña del estreno hablan de: "alegría de color y estilizaciones en los figurines y decorados, de Víctor María Cortezo, con la colaboración de López Sevilla"³³⁶. Dado que este último nombre solo aparece referenciado en estas dos citas y los datos que Montijano³³⁷ aporta en su estudio, es razonable suponer que la autoría de la escenografía es de Cortezo,

³³² F. Ramos de Castro (1890- 1963), escritor y periodista español, autor de al menos treinta y seis obras entre teatro y teatro musical, además participar como coautor en más de cien obras, como la reseñada en este trabajo.

³³³ V. Cortezo (1908- 1978), pintor, escenógrafo y figurinista español, reconocido como uno de los más importantes de la escena española desde la guerra civil hasta los años setenta y destacado además su saber hacer en y para el teatro, su amistad con poetas como Luis Cernuda.

³³⁴ J. J. Montijano Ruiz, *Historia del teatro Op. cit.* p. 558.

³³⁵ Francisco Ramos de Castro, *Autocrítica*. Madrid. Periódico ABC, 23 noviembre 1950. p. 29.

³³⁶ Alfredo Marquerie, *En el Alcázar se estrenó La Hechicera de Palacio...* Madrid. Periódico ABC, 24 noviembre, 1950. p. 27.

³³⁷ J. J. Montijano Ruiz, *Historia del teatro Op. cit.* p. 558-559 nota al pie 322.

sobre el papel que haya desempeñado López Sevilla³³⁸, no se han encontrado más datos, aunque dado que quien primero lo menciona es uno de los autores de la obra, también es lógico suponer que algún rol habrá realizado, aunque sea imposible precisarlo. En cualquier caso eso no interrumpe este análisis, del que se destacaría especialmente que esta compañía teatral sigue funcionando de la manera tradicional en la que primer actor, o actriz como en este caso es al mismo tiempo la directora de escena³³⁹. También el tremendo éxito que tuvo la obra, la cual no se trató de un hecho aislado en la época, sino que se sucedieron un sinnúmero de espectáculos por toda España, siendo la compañía de Gámez una referencia en el género de revista. Formalmente puede que tuviese similitudes con el musical, por poner un ejemplo ya citado y de más o menos la misma época, *West Side Story* está también dividida en dos actos, por lo que la duración es más o menos similar, probablemente la diferencia estará en lo que las historias de una y otra obra querían contar. En todo caso siguen en pie el interrogante de si este género de revista tan popular en aquellos años tuvo alguna influencia en los espectáculos musicales procedentes de Broadway.

Por último, en cuanto a la escenografía, dejando a un lado las dudas sobre su autoría, si se compara con producciones de Broadway se puede observar en la imágenes en la página siguiente, en el caso de la española la menor necesidad de realismo en el decorado. Comparando *La hechicera de Palacio* con otra obra estrenada en Nueva York el mismo año, *Peter Pan*, la cual aun tratándose también de un lugar imaginario, tiende a ser mucho más realista que en el caso del trabajo de Cortezo, donde quizás haya mayor consonancia con la pintura de aquellos años en España. Es cierto que hay evidencia de escenografías mucho más realistas en las producciones de Broadway, incluso en años anteriores, pero puse una del mismo año para poder hacer una comparación lo más equitativamente posible. No se trata de hacer un juicio valorativo en el que se establezca cual es mejor o peor, solo que a tenor del tratamiento completamente libre que Cortezo hace de la arquitectura representada para la obra estrenada en Madrid, resulta mucho menos fiel a una referencia real que los árboles de

³³⁸ López Sevilla, escenógrafo, presumiblemente español que participó en obras de aquella época, como *La cuarta de A. Polo*, pero del que no se han encontrado más referencias.

³³⁹ Sobre el concepto de director de escena y su origen se puede consultar el artículo de Mateo Galiano, *Principios de la composición escénica los Meininger*. Málaga. Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, núm. 4, 2008. p. 50-57.

Peter Pan, si bien los cuales están tratados de forma estilizada están mucho más próximos a su referente.



Escena de *La Estudiantina Portuguesa*, de *La hechicera de Palacio*. Madrid 1950.



Escena de *Niños perdidos y Wendy*, en *Peter Pan*. Nueva York 1950.

A pesar del gran auge de este tipo de espectáculos en la década del cincuenta, cuando hubo un autentico *boom* del género de revista, con éxitos como *Tentación* (1951), que llegó a más de 2.000 funciones y consiguió llenar la sala tres días antes de su estreno, *¡Conquistame!* (1952), que también tuvo una gran aceptación o *Ana María* (1954), son solo un ejemplo de la enorme proliferación de estrenos, pero de alguna manera que los que fueron un referente son los espectáculos de la Gámez, o por lo menos son los que parecen tener mayor relación con el musical³⁴⁰.

En 1956 se estrena *El Águila de Fuego*, con música de Francis López³⁴¹ y libreto de los mismo autores que en la obra anterior, Arturo Rigel y Francisco Ramos de Castro, la dirección también estuvo a cargo de la protagonista, quien además era la productora del espectáculo. La escenografía estuvo a cargo de Bartolí-Asensi³⁴² y el vestuario de Esparza³⁴³. El espectáculo, que suponía la vuelta a la cartelera madrileña después de una aventura francesa de Celia Gámez, se mantuvo tres años en cartel.

En el periódico ABC destacó al día siguiente de su estreno:

"La hora avanzada a la que terminó el estreno de «El águila de fuego», en Maravillas, nos impiden dar a esta reseña la extensión que el espectáculo requeriría. Cuando abandonamos la sala Celia Gámez entre flores y ovaciones, daba conmovida las gracias al público madrileño y arrancaba merecidos aplausos para los autores, para los artistas y para cuantos intervinieron en el acontecimiento escénico, sin olvidar al figurinista Espaza, autor de los diseños del lujoso vestuario; a Bartolí-Asensi por los decorados; al maestro Bernalt, que dirigió la orquesta, etc... etc."³⁴⁴.

La crónica es mucho más extensa, pero redundante en lo dicho en este primer párrafo, aun así no deja de constatar el saber hacer y la enorme popularidad de esta artista en la

³⁴⁰ Siempre siguiendo como referencia el trabajo ya citado de J.J. Montijano. en el que se puede consultar sobre las obras estrenadas en la década del cincuenta, en: J. J. Montijano Ruiz, *Historia del teatro Op. cit.* p. 560-625.

³⁴¹ F. López (1916- 1995), compositor francés de obras que están entre la opereta y la revista, de bastante éxito en Francia desde 1945 hasta la década del setenta, sus trabajos en España estuvieron vinculados a las producciones de Gámez.

³⁴² J. Bartolí, (1908- 1978) y A. Asensi (1913- 1980), escenógrafos catalanes que desarrollaron su carrera en conjunto entre las décadas del cuarenta y del cincuenta especialmente, pero que también cuentan con trabajos independientes por toda España, aunque especialmente en Cataluña y Madrid.

³⁴³ J. Esparza, figurinista que trabajó en España entre las décadas del cincuenta y sesenta.

³⁴⁴ Alfredo Marquerie, *Celia Gámez estrenó en Maravillas «El águila de fuego»...* Madrid. Periódico ABC, 20 Enero, 1956. p. 43.

escena madrileña, así como la propia artista reconoce el esfuerzo colectivo que una producción como la suya supuso y el periodista se encarga de reseñar.

Tanto el periodista, como Montijano están de acuerdo en lo superficial del argumento de la pieza, pero es especialmente interesante la cita que Montijano hace de otro autor, Carlos Menéndez de la Cuesta y Galiano referida esta obra y que cito desde el trabajo de Montijano:

"[...] Factor esencial del éxito conseguido por la obra, la puesta en escena fue, además, utilizada sagazmente para esquivar la trascendencia a la que podía haber dado lugar el tema, a la vez que introducía una serie de elementos que compensaban, con su aporte de calidad, el posible deterioro ocasionado por la consciente afiliación al desarrollo textual a la superficialidad.

Podemos decir ya que todos esos elementos añadidos estaban reunidos bajo un mismo denominador común: la visualidad. La visualidad es algo más propio del cine, en el dominio de las imágenes, que del teatro, en el que lo fundamental es la palabra hablada o cantada. Pero aquí se recurrió a lo visual con el propósito apuntado, y la verdad es que el resultado fue excelente, tanto es así que las cualidades específicamente teatrales del espectáculo no quedaron aminoradas en absoluto. Para la consecución de este fin se dotó a cada cuadro, a cada escena, de la plástica adecuada"³⁴⁵.

Es muy interesante lo que apunta este autor en lo que se refiere a destacar el aspecto visual de esta puesta en escena. Lo cual es uno de los aspectos fundamentales que desde el comienzo de este trabajo, se viene señalado en espectáculos musicales como la ópera, la zarzuela, el musical, la opereta y también a la vista de lo reseñado por estos autores, la revista. Si bien no se suscribe la idea de que lo visual es "más propio del cine", porque siendo todos estos géneros mencionados, teatro, ha quedado demostrado todos ellos tienen en lo visual, no un aspecto fundamental en la obra escrita, pero sí un aspecto irrenunciable en la puesta en escena"³⁴⁶, que termina siendo vital para el conjunto

³⁴⁵ Carlos Menéndez de la Cuesta y Galiano, *Celia Gámez. El águila de fuego*. Madrid. Sonifolck, folleto informativo del disco compacto, 1996. p. 11; en: J. J. Montijano Ruiz, *Historia del teatro... Op. cit.* p. 602.

³⁴⁶ Sobre las diferencias que puede haber entre texto y puesta en escena puede consultarse el excelente trabajo de Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos : teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona. Ed. Paidós, 2000.

del espectáculo. Esta cuestión es algo que este mismo autor, en estos mismos párrafos termina reconociendo.

Esta obra no fue la última de Celia Gámez, aunque Montijano la señala como su último "gran boom", tuvo otros estrenos en la década del cincuenta, como *S. E. La embajadora* (1958) que también tuvieron gran aceptación de público así como otro sin fin de obras de este género que atraían al público al teatro.

Este autor señala como la década de los sesenta supuso el comienzo del decaimiento gradual y lento de este género y señala como principales factores; la saturación del público para este tipo de espectáculos, la aparición y popularización de la televisión y la desaparición e autores de este género³⁴⁷. En esta década sí, se viven los últimos éxitos de Gámez, *Colomba* (1961), *Buenos días, amor* (1963) *Mami, llévame al Colegio* (1964) o *¡A las diez y en la cama estás!* (1966).

Pero lo que realmente es destacable, fue que en el estreno a finales Septiembre de 1966 de *El hombre de La Mancha*, proveniente de Broadway, la adaptación al español fue de José López Rubio³⁴⁸, la dirección de José Osuna³⁴⁹, coreografía de Alberto Masulli³⁵⁰, escenografía de Sigfrido Burmann³⁵¹ y vestuario de Francisco Nieva³⁵².

No se trata del primer espectáculo proveniente de Broadway que se estrenó en Madrid, en 1955 ya se había estrenado *Al sur del Pacífico*. Pero es el primero que venía después de haber tenido un sonado éxito en Nueva York y que también había generado una gran expectación en España antes de su estreno, además de ser una obra que por temática está relacionada con la cultura española y que se destacó dentro de la historia del género musical.

³⁴⁷ J. J. Montijano Ruiz, *Historia del teatro...* Op. cit. p. 626.

³⁴⁸ J. López Rubio (1903- 1996), dramaturgo, guionista y director de cine español, ligado a la Generación del 27, antes de la Guerra civil estuvo en EEUU colaborando en la industria cinematográfica, regresó a España a comienzos de la década del cuarenta donde desarrolla una amplia carrera dedicada al teatro especialmente.

³⁴⁹³⁴⁹ J. Osuna (1928- 1992), director de teatro español, estuvo a cargo de muchas obras de la escena madrileña, antes de encargarse de *El hombre de La Mancha*, que fue la que más relevancia le dio.

³⁵⁰ A. Masulli, coreógrafo español de origen italiano, trabajó tanto en teatro, cine como televisión.

³⁵¹ S. Burmann (1890- 1980) escenógrafo alemán, que desarrolló su carrera prácticamente íntegra en España, siendo uno de los escenógrafos de referencia desde la década del treinta hasta la del setenta, trabajando con personajes tan relevantes del teatro español como Benavente, Lorca o Xirgu.

³⁵² F. Nieva (1924) dramaturgo, director de escena y escenógrafo español. Se formó en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid como pintor, luego de estancias en París y Venecia vuelve a España donde se afianza su carrera ligada al teatro. Fue profesor de Escenografía de la RESAD durante varios años y es uno de los grandes referentes de la escenografía española.

Las críticas antes del estreno (a la obra de Broadway) y sobre todo después de su estreno en el Teatro de la Zarzuela, no fueron nada buenas, tuvo una acogida bastante buena, hasta el propio periodista del ABC tuvo que reconocer este hecho:

"Del país del «Ready Digest» nos han traído un «digest» dramático-musical de nuestro «Don Quijote de la Mancha» concebido para espectadores norteamericanos. Al parecer al público estrenista le gustó mucho ya que los aplausos fueron pródigos durante toda la obra, algunas veces con sospechosa premura. Hubo frecuentes bravos, aunque tengo para mí que iban dedicados a la sobresaliente labor de Nati Mistral más que al contexto de su papel y su personaje. Al final la apoteosis prefabricada con alineación de intérpretes, director de escena, autores americanos, traductor español y algunos colaboradores más en el éxito"³⁵³.

El tono desfavorable de esta crónica continua durante toda la página haciendo relato nada bueno de la obra procedente de Broadway. No es objeto del estudio analizar el porqué de esta crítica, ni dilucidar si es próxima a lo que se vio en escena o no. Lo cierto es que la obra, sin llegar al éxito que tuvieron estrenos como los de Celia Gámez, estuvo desde Octubre de 1966 hasta Enero de 1967, entre el teatro de la Zarzuela y el teatro Lope de Vega (con un himpas por problemas de la protagonista), unos tres meses aproximados que para no ser un tipo de espectáculo habitual en la cartelera madrileña, no se lo puede considerar un fracaso rotundo.

Aunque lo que es realmente interesante para este trabajo es el hecho del escenógrafo y el figurinista, no por la relevancia de ellos dentro del mundo teatral en España, sino porque se dio una situación con algunos puntos similares al caso de *Shrek, el musical* y es el caso de que tanto en un caso como en otro si bien se debía partir de una partitura y un texto (sin contar las adaptaciones del lenguaje) iguales, en el caso de la escenografía y el vestuario se dejó mayor libertad para adaptar esta parte de la puesta en escena. Ahora toca comprobar si estos dos casos son un hecho aislado o fue lo corriente en la adaptación de espectáculos provenientes de Broadway.

Teniendo en cuenta que el género de revista si bien próximo al género musical y muy popular hasta la década del sesenta empieza a perder público, de momento no parece

³⁵³ Lorenzo López Sancho, «El hombre de La Mancha» comedia musical americana, en la zarzuela. Madrid. Periódico ABC, 2 de octubre 1966. p. 99.

tampoco que *El hombre de La Mancha* haya supuesto un gran desembarco de este género en España.

Usando como guía la hemeroteca del diario ABC, de la que se desprende que hubo bastantes reticencias de la crítica hacia el género proveniente de los EEUU, así como que tampoco hubieron prácticamente estrenos de musicales de Broadway hasta 1975³⁵⁴ cuando se estrenaron, casi al mismo tiempo *Jesucristo Superstar* y *Hair*.

Curiosamente mientras el estreno de la primera estuvo rodeado de mucha controversia, el segundo, que se estrenó en versión concierto tuvo incluso hasta una crítica favorable por parte del citado periódico.

Jesucristo Superstar, estrenado el 6 de Noviembre en el teatro Alcalá, bajo la dirección de Jaime Azpilicueta³⁵⁵, adaptación al español de Ignacio Artime³⁵⁶ y Azpilicueta, coreografía de Gelu Barbu³⁵⁷, escenografía y vestuario de Moncho Aguirre³⁵⁸ e iluminación de Francisco Fontanals³⁵⁹.

La obra de Lloyd Webber y Tim Rice, estuvo rodeada de mucha polémica antes de su estreno en España, lo cual es razonable si se tiene en cuenta su innegable tradición católica, además del mayor o menor empeño del régimen franquista en custodiar cierto tipo de tradiciones. Se había estrenado en 1971 en Broadway, en 1973 se había llevado al cine y también en su estreno en España estuvo rodeada de polémica. La cual, como es imaginable también se refleja en la crónica del estreno en el ABC, sin embargo después de dejar claro en todo en lo que no se está de acuerdo del montaje, expone:

"Pero lo que aquí juega, lo que vale, lo que aquí decide es la calidad del espectáculo. Todo espectáculo sólo se redime de su esencial frivolidad por el

³⁵⁴ Con respecto a las reticencias de la crítica se puede comprobar en el artículo de Lorenzo López Sancho, *Informaciones y Noticias teatrales y cinematográficas*. Madrid. Periódico ABC, 17 Febrero de 1968. p. 89. Sobre los estrenos musicales se puede comprobar consultando la hemeroteca en Internet: www.hemeroteca.abc.es; entre los años 1967 y 1975.

³⁵⁵ J. Azpilicueta (1941), director de escena español, de gran importancia en el panorama del musical en España, obtuvo un éxito sobresaliente con obras como: *Sé infiel y no mires con quién*, *Jesucristo Superstar* o *Cabaret*.

³⁵⁶ I. Artime (1940), periodista y escritor español, vinculado al mundo de la música y el espectáculo.

³⁵⁷ G. Barbu (1932), bailarín rumano que desde 1966 vive en Gran Canaria, es reconocido en toda la geografía Española como bailarín y coreógrafo.

³⁵⁸ M. Aguirre, escenógrafo para teatro y cine español, con gran actividad entre la década del setenta y de los ochenta.

³⁵⁹ F. Fontanals (1923- 2013), iluminador y director técnico de teatro español, considerado uno de los grandes referentes de esta disciplina en España, donde trabajo mano a mano con los directores más renombrados.

pensamiento que puede encerrar. De tal modo, que sin ese pensamiento -que en «Jesucristo Superstar» no existe- lo que queda es un impresionante alarde de medios técnicos, de disciplina de conjuntos y refinamiento estético, salvo en cuadros que ni aun con la mejor voluntad resultan digeribles (como el de Herodes, capaz de herir la sensibilidad más elemental).

Las ovaciones que durante toda la noche estallaron en la sala premiaban con entera justicia el trabajo y el riesgo de cuantos habían hecho posible las deslumbrantes escenas operísticas, con unos «ballets» maravillosamente acordados, con unos efectos luminosos que nos trasladaban al país de las maravillas, con canciones de profunda inspiración y belleza, con todo lo que ustedes quieran ponerle dentro de lo que es «espectáculo». Puede afirmarse que como tal espectáculo «Jesucristo Superstar» establece un nivel que difícilmente va a ser superado en los años próximos"³⁶⁰.

La reseña continua un poco más, pero esta muestra da un ejemplo bastante claro de lo que se intenta exponer ahora. El periodista reconoce que a pesar de no estar de acuerdo con el tema que se pone en escena, el "espectáculo" es de lo mejor que se había hecho en aquella época y lo que destaca es todo el trabajo de puesta en escena, actores, coreografía, decorados y, por primera vez, se menciona a la iluminación. Todo esto no hace sino confirmar el hecho de que lo visual (donde está incluida la escenografía) es fundamental para este tipo de espectáculos.

Por último es importante señalar que a pesar de la polémica suscitada, la obra se mantuvo hasta finales de Marzo del 1976 y no continuó por compromisos previos del protagonista.

El caso de *Hair*, es un poco más especial porque es una obra que se estrena en Madrid casi diez años después de su estreno en Broadway y todo el impacto que en su momento causó en Nueva York, al subir a escena un elemento controversial de la época como era el movimiento hippie, cuando llega a España, aun estando en una dictadura ya la sociedad en su conjunto, cuanto menos, se ha acostumbrado a este movimiento. Algo que hasta se refleja en el propio ABC:

³⁶⁰ Adolfo Prego, «Jesucristo Superstar» de Rice y Webber. Madrid. Periódico ABC, 8 de Noviembre de 1975. p. 49.

"Seguramente era Madrid una de las pocas grandes capitales del mundo en que no se había presentado este singular espectáculo que lleva el significativo título de «Hair» -cabello-, como símbolo de una época en que, acaso como nunca, se está rindiendo culto por la juventud a todas las pilosidades hasta haberlas convertido en una de las características distintivas de los movimientos contestatarios -pacíficos o belicistas- surgidos en los ambientes juveniles de nuestro tiempo...

(...) La intencionada letra de Jerome Ragni y James Rado se escapa a los no muy versados en la lengua inglesa. Pero la traducción no es posible. Conocemos también la versión francesa realizada por Jacques Lanzmann y entendemos que es mejor no tocar la letra original. Lo que sí sería conveniente, y aconsejable es que se entregara al público un programa en el que se hiciera una breve sinopsis del argumento y de los números más sobresalientes, para que la comprensión fuera más total. Con todo el éxito fue resonante. La música, el ritmo, la escenografía, los movimientos coreográficos, todo contribuyó a que el esfuerzo realizado por Ignacio Ochi y Jesús Quintero se viera coronado por un triunfo clamoroso, plenamente merecido"³⁶¹.

Si se tiene en cuenta que entre ésta crítica y la de *Jesucristo Superstar*, hay once días de diferencia y es en el mismo diario, se puede entender con mayor claridad lo particular de esta obra. Porque el hecho que se estuviese en los últimos días de Franco y por lo tanto hubiese un mayor grado de apertura que en años anteriores es un hecho que incide en ambas producciones. La clave está en que *Hair* aborda un tema que está mucho más aceptado por la sociedad del momento y que además no se enrosca en la tradición o el imaginario español (como en el caso de *Jesucristo Superstar* o *El hombre de La Mancha*), lo que favorece un acercamiento mucho menos pre juicioso por parte de la crítica, que incluso en este caso hasta defiende el hecho de que se estrenase la obra en otro idioma.

Estrenada el 15 de Noviembre en el teatro Monumental, por la compañía que había hecho la obra en Londres, al parecer se realizó en versión concierto, donde se respetaron las coreografías originales y no hubo participación local en la escenografía, dirección o

³⁶¹ H. Pérez Fernández, *Presentación de «Hair» en el Monumental*. Madrid. Periódico ABC, 19 de Noviembre de 1975. p. 57.

vestuario. Aunque en la crónica citada habla de escenografía, en el mismo periódico se habla de la obra como: "Concierto en rock del mundialmente famoso musical Hair"³⁶² y al no encontrar referencias a los autores de esta parte de la producción, lo que supongo es que esa parte vino con el resto de la compañía procedente de Londres. Esta situación es comparable a lo que años más tarde ocurrirá con musicales como *El Rey León*.

Se mantuvo en la cartelera madrileña hasta Febrero de 1976, después de variar prórrogas, para hacer una gira por el resto de España y volvió a Madrid para la despedida final en 1977. Pero lo verdaderamente importante de esta obra es que supuso el desembarco tácito del género, en el sentido que fue todo un acontecimiento, de público y crítica, y a partir de este momento se convierte en un referente para obras incluso hechas en España. De este modo a los pocos meses se empieza a hablar de montajes de flamenco al estilo *Hair* y lo que se estrena dentro de este ámbito se compara con esta obra.

En 1977, en el mismo teatro donde se estrenó *Hair*, se presenta *El diluvio que viene* musical procedente de Italia y que tuvo un éxito notable. Para finales de la década, en 1979, se estrena *Historia de un caballo* adaptación musical del cuento de León Tolstoi³⁶³ y lo curioso es que se trata de una obra procedente, en origen, de Moscú y se estrenó en Madrid el mismo año que se estrenaba en Broadway. La versión original es de Mark Rozovski³⁶⁴ y Yuri Riavsetvy y la adaptación española corresponde a María Sanchez Puig³⁶⁵ y Enrique Llovet³⁶⁶, la dirección a Manuel Collado³⁶⁷ y la escenografía a Carlos Citrinowski³⁶⁸. El mismo periodista que comentó los espectáculos de *El hombre de La Mancha*, destacó especialmente el trabajo del escenógrafo:

³⁶² Periódico ABC, 15 de noviembre de 1975. p. 59.

³⁶³ L. Tolstoi (1828- 1910), escritor ruso universalmente conocido y uno de los máximos exponentes de *Realismo* literario.

³⁶⁴ M. Rozovski (1937), escritor y guionista ruso, destaca su trabajo adaptando obras de grandes autores de Europa del Este, como Tolstoi o Kafka.

³⁶⁵ M. Sánchez Puig, filóloga, nacida en Rusia, pero de ascendencia española, especializada en lengua rusa, actualmente es catedrática de filología Rusa de la UCM.

³⁶⁶ E. Llovet (1917- 2010), diplomático, crítico de teatro y dramaturgo español, que colaboró en gran cantidad de adaptaciones teatrales entre la década del cuarenta y la de los ochenta.

³⁶⁷ M. Collado (1944- 1992), director y productor teatral español, procedente de familia vinculada al teatro, desarrolló su actividad entre mediados de la década del setenta y los ochenta.

³⁶⁸ C. Citrinowski (1939- 1995), escenógrafo argentino, afincado en España desde la década del setenta, donde dejó una gran huella con su trabajo, siendo referente para escenógrafos como Tomás Muñoz.

"Escenografía espectacular, lograda con elementos simples. Vestuario rigurosamente tónico, conjuntado con buen gusto, como sabe hacerlo Citrinowski"³⁶⁹.

Se sigue dejando constancia de el papel destacado que juega la escenografía en este tipo de montajes, incluso cuando no son obra originarias de los EEUU. Esta es interesante destacarla por comprobar con el género esta ya mucho más aceptado en la cartelera madrileña.

En 1981 se estrenó la versión de *Evita*, que tuvo una notable acogida, un año más tarde la primera versión que se hizo en España de *My Fair Lady*, también *Por la calle de Alcalá* (1983) y en 1986 se estrenó *Mamá, quiero ser artista*, con música de Augusto Algueró³⁷⁰ con canciones de: Alonso³⁷¹, Moraleda y Quiroga³⁷², texto y letras de Arteche³⁷³ y Montesinos³⁷⁴, dirección de Ángel Fernández Montesinos, coreografía de Giorgio Aresu³⁷⁵, escenografía de Emilio Burgos³⁷⁶ y vestuario de José Ramón Aguirre³⁷⁷.

Es un musical que recuerda, o hace honor a su pasado en España, a las producciones de revista que tan solo un par de décadas atrás tan piulares eran en todo el país. Puede que por recordar el género precedente (toma prestado canciones de ilustres compositores de la revista), juntándolo con lo que ya era una realidad en el mundo del teatro español, el musical, o por contar con una actriz de renombre, la obra fue todo un éxito, llegando a estar más de un año en cartel, desde enero de 1986 hasta marzo de

³⁶⁹ Lorenzo López Sánchez, *Un bonito espectáculo: «Historia de un caballo»*. Madrid. Periódico ABC, 26 de Octubre de 1979. p. 55.

³⁷⁰ A. Algueró (1934- 2011), compositor y director de orquesta español, compuso infinidad de canciones para artistas tan populares como Nino Bravo, Concha Velasco o Marisol y participó en varias bandas sonoras del cine español.

³⁷¹ F. Alonso (1887- 1948) compositor español, de mucho éxito con obras de zarzuela y revista, como *La Calesera* o *Las Leandras*.

³⁷² M. López-Quiroga (1899- 1988), compositor español, famoso autor de piezas de copla y cuplé, con gran actividad entre 1926 y 1950.

³⁷³ J.J. Arteche, escritor de teatro español conocido por este trabajo, o *Por la calle de Alcalá*, además la adaptación al cine de estas dos obras.

³⁷⁴ A. Fernández Montesinos (1930), director de escena español de referencia a nivel nacional habiendo dirigido todo tipo de obras desde teatro del Siglo de Oro, pasando por ópera y zarzuela hasta llegar a la revista o el musical.

³⁷⁵ G. Aresu (1956), coreógrafo y productor italiano, con una extensa carrera en España desde los setenta y especialmente en los ochenta.

³⁷⁶ E. Burgos (1911- 2003), escenógrafo español, junto con Burmann y Barradas el otro de los grandes referentes de la escenografía española entre las décadas de los cincuenta y setenta.

³⁷⁷ J. R. Aguirre, diseñador de vestuario e iluminación español, que trabajó en producciones como *Evita* o *El hombre de La Mancha* (1997).

1987. Montijano la señala como: "una nueva antología del género"³⁷⁸ (la revista), pero sin de dejar de reconocer la presencia del género musical en esta obra, como también en la crítica del ABC, deja patente:

"Con una fórmula mixta, entre la tradicional revista a la española y la innovadora revista americana, Arteché y Montesinos en complicidad con el Maestro Alguero, han compuesto muy precisamente, para Concha Velasco la revista (...).

El viejo sainete con pretextos, últimamente sin ellos, para la interpolación de los más diversos números musicales, ha sido sustituido por el leve hilo conductor del relato de una «estrella» del género de su dura y larga carrera por los escenarios platós hasta conquistar el triunfo"³⁷⁹.

Aunque hable de "revista americana" es un eufemismo para referirse de musical o en su máximo defecto de comedia musical, porque a esa altura del siglo XX lo que pudo haber sido la revista americana, no tenía nada de novedoso, ni en Broadway, ni en la Gran Vía. Lo que parece bastante claro es que alude a lo que supuso ese género en España, pero desde el enfoque del musical que sí era lo novedoso en aquellos años y lo más destacable de todo es que confirma que España también existe la posibilidad de que el género musical se arraigue.

Durante esta década además se estrenaron otras obras originarias del país como, *Carmen*, *Carmen* (1988) . Es en los años venideros cuando las adaptaciones de obras procedentes de Broadway van a copar la cartelera madrileña, si bien hay adaptaciones que no gozaron de tanto éxito como las versiones estadounidenses, como *Los Miserables* estrenados por primera vez en Madrid en 1992, en el Nuevo Apolo, el mismo teatro en el que se estrenaría *Shrek, el musical*. Pero en 1997 se volvió a llevar a los escenarios madrileños *El hombre de La Mancha* y en esta ocasión supuso todo un éxito. Producida por Luis Ramírez³⁸⁰, (productor que terminará legando esta y otras producciones a Theatrre Properties), dirigida por Gustavo Tambascio³⁸¹, escenografía

³⁷⁸ J. J. Montijano Ruiz, *Historia del teatro Op. cit.* p. 689.

³⁷⁹ Lorenzo López Sancho, «¡Mamá, quiero ser artista!», *justo éxito de una gran revista*. Madrid. Periódico ABC, 2 de Febrero 1986. p. 71.

³⁸⁰ L. Ramírez, (1968- 2007) director artístico de cine y productor teatral español, ingeniero de formación fue uno de los grandes impulsores del musical de Broadway en España.

³⁸¹ G. Tambascio, director de escena argentino, afincado en España donde especialmente ha trabajado en espectáculos líricos.

de Gerardo Trotti³⁸² y Juan Pedro Gaspar³⁸³, vestuario de Gabriela Salaverri³⁸⁴ e iluminación de José Ramón Aguirre. Se estrenó a finales de Noviembre después de un par de aplazamientos en su fecha de estreno.

A pesar de que para 1997 ya hay varios medios de prensa en Madrid, se seguirá utilizando de referencia al ABC, para tener un hilo conductor desde los años cuarenta hasta ahora. Además coincide en que el periodista es el mismo que reseñó el espectáculo estrenado hace treinta años, si bien vuelve a caer en los puntos casi "tópicos" de la crítica de la vez anterior destaca el comienzo de la nota y la referencia a la escenografía:

"Con todos los medios y alardes de un gran musical internacional, la productora Pigmalión, creada por el emprendedor ingeniero Luis Ramírez, después de rehabilitar el Teatro Lara y hacer una total y costosa reconstrucción del Teatro Lope de Vega en el corazón de la Gran Vía, presenta en su modernizado y gran escenario un nuevo montaje del famoso musical de Dale Wasserman (...)

Sin embargo a este musical se le ha dado una generosa riqueza de medios, entre los que destaca una escenografía no realista, no sometida a los años posteriores a los marcados comienzos, lo que es una forma de liberación de lo real, que es digna de ser anotada aunque no consiga de hacer de este musical generosamente rico, el gran musical apetecido"³⁸⁵.

Se constata que este musical supuso el comienzo de adaptar la Gran Vía al espectáculo de género musical siendo esta obra la primera de muchas otras que comenzaran a poblar esta famosa calle madrileña, situación que se vio alentada por el éxito de este montaje, aunque no de marea exclusiva sino que puede tener que ver, también, por el cambio de paradigma en la producción de estos espectáculos en Broadway donde, como ya se ha dicho, desde los últimos años del siglo XX, se entiende el musical como una atracción turística.

³⁸² G. Trotti, (1954) pintor y escenógrafo argentino que ha desarrollado su carrera a un lado y otro del Atlántico.

³⁸³ J. Pedro Gaspar, escenógrafo y director de arte español, que ha participado especialmente en cine, tanto en España como en los EEUU.

³⁸⁴ G. Salaverri, diseñadora de vestuario española, que participó en producciones teatrales de cualquier género en España.

³⁸⁵ Lorenzo López Sancho, «*El hombre de La Mancha*», un musical sensacional. Madrid. Periódico ABC, 21 de Noviembre 1997. p. 101.

Habla de una escenografía rica en medios, aunque destaca que se trata de una escenografía no realista, lo cual se entiende que se refiere al conjunto del decorado en la puesta en escena y al lugar que evoca dicho decorado, cabe recordar que el montaje original de Broadway estaba ambientado en una cárcel, introduciendo un juego de teatro dentro del teatro. Se supone que no se refiere a la terminación del decorado, el cual si es bastante minucioso en los detalles, tanto de vistos de cerca como de lejos, sobre este punto se puede ser muy preciso, porque parte del decorado de esta producción de *El hombre de La Mancha* se utilizó en el montaje de 2011 de *Shrek, el musical*, pudiendo corroborar que se trata de un acabado realista.

Pero lo más importante es que esta productora, como lo será Theatre Properties, trabaja con puestas en escena libres con respecto a la versión de Broadway, es decir que tanto la escenografía, como vestuario e iluminación están pensadas y realizadas en España, lo cual no será siempre así, por ejemplo musicales como *Los Miserables*, *La Bella y la Bestia* o *El Rey León*, vienen con la misma escenografía que la producción original. Si bien es cierto que aun cuando se da libertad para la escenografía siempre se tiene en cuenta la producción original, desde el punto de vista de trabajo creativo de la propia escenografía resulta más interesante, pero sobre todo para este estudio, se están aportando varios referentes de situaciones similares a la obra que es objeto de estudio.

La entrada en el siglo XXI coincidió con el gran desembarco de todos estos musicales, *Chicago* (1999), *La Bella y la Bestia* (1999), *My fair Lady* (2001), *El fantasma de la Ópera* (2002), *Peter Pan, el musical* (2002), *Mamma Mia* (2004) o *Los productores* (2006), son un ejemplo de estas producciones que en la década siguiente pasarían el relevo a *El Rey León* o *Shrek, el Musical*.

Por último destacar un fenómeno que ocurrió entre mediados de la primera década y comienzos de la segunda del siglo XXI, es el auge de musicales enteramente nacionales, basados en la discografía de grupos de pop-rock de gran popularidad en los años ochenta, como Mecano, *Hoy no me puedo levantar* (2005), Hombres G, *Marta tiene un marca pasos* (2013) o emisoras de radio 40, *el musical* (2009), o algún cantante solista, como Joaquín Sabina, *Más de cien mentiras* (2011). Sin entrar a discutir la calidad de estos espectáculos, o lo que los motivo a hacerlos, lo cierto es que configuran junto con los otros musicales una oferta de este género como nunca antes había habido en la capital de España.

No es razonable que pueda decirse que el musical desplazó a géneros como la revista y la comparativa entre la popularidad de un género y otro quedaría para otro estudio. Lo que si queda muy claro es que el *boom* del musical en España es relativamente nuevo y se produjo en la década del noventa del siglo XX y se ha mantenido a lo largo del siglo XXI.

Evidentemente el desarrollo del género en Broadway y en Madrid es completamente distinto. Mientras que en Broadway existe una evolución profunda del género, el cual va evolucionando con el siglo, a Madrid llega un género ya consolidado y en parte alentado por la influencia de la cultura estadounidense en España³⁸⁶, por lo que tiene una evolución menor y además la interacción de este género con otros ya existentes en España es relativamente escasa, por lo que en general se trata de adaptar, esencialmente en idioma de espectáculo procedentes de Estados Unidos y en algunos casos, más de los que parecen a simple vista, también la escenografía, vestuario e iluminación.

Conviene no olvidar que solo se hizo un repaso muy general por la historia de este género en un lado y en otro, por lo que en el caso de Broadway hay que tener en cuenta que todos los títulos reseñados vinieron acompañados en su contexto de otros muchos espectáculos, razón por la cual se habla de evolución profunda del género y en el caso de Madrid se trata de ver como se llega al contexto de *Shrek, el musical*, por este motivo al hablar de la revista también hay que recalcar que aunque se citaron unos ejemplos muy concretos también estas obras, se estrenaron en un contexto donde este género disfrutaba de una enorme popularidad y proliferación de obras nuevas.

Para concluir este capítulo se va a presentar una tabla en la que sea fácil comparar la cronología de los espectáculos reseñados de Nueva York con los de Madrid (en esta columna se incluyen tres no reseñados, para contextualizar mejor los datos), y poder tener una visión de conjunto de la historia del musical tanto en un lado como en otro.

³⁸⁶ Sobre este punto se puede consultar: Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla & María Dolores Elizalde Pérez-Grueso, *España y Estados Unidos en el siglo XX*. Madrid. Editorial CSIC, 2005; Pablo León Aguinaga, *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960*. Madrid. Editorial CSIC, 2010.

| Año | Nueva York | Madrid |
|-------------|--------------------------------|---------------------------------------|
| 1866 | <i>The Black Crook</i> (a) | |
| 1928 | <i>Show Boat</i> | |
| 1940 | | <i>La cenicienta del Palace</i> (R) |
| 1943 | <i>Oklahoma!</i> | |
| 1950 | | <i>La hechicera en palacio</i> (R) |
| 1954 | <i>Peter Pan</i> | |
| 1956 | | <i>El Águila de Fuego</i> (R) |
| 1957 | <i>West Side Story</i> | |
| 1960 | <i>The Fantasticks</i> | |
| 1965 | <i>Man of La Mancha</i> | |
| 1966 | | <i>El hombre de La Mancha</i> |
| 1967 | <i>Hair</i> | |
| 1975 | <i>A Chorus Line</i> | <i>Jesucristo Superstar; Hair</i> |
| 1979 | | <i>Historia de un caballo</i> |
| 1986 | | <i>Mamá, quiero ser artista</i> |
| 1987 | <i>Les Miserables</i> | |
| 1988 | <i>El fantasma de la Ópera</i> | <i>Carmen, Carmen</i> |
| 1996 | <i>Rent</i> | |
| 1997 | <i>El rey León</i> | <i>El hombre de La Mancha</i> |
| 2002 | | <i>Peter Pan, el musical</i> |
| 2005 | | <i>Hoy no me puedo levantar.</i> |
| 2008 | <i>Shrek, the musical</i> | |
| 2011 | | <i>Shrek, el musical; El rey León</i> |

(a): Antecedente. (R): Revista.

4.- Un musical en particular: Shrek, el musical.

En los primeros capítulos de este trabajo se adelantó por que se escogió esta obra. Al igual que ocurre en el trabajo profesional del escenógrafo, rara es la vez en la que este puede escoger la obra en la que va a trabajar, por lo general se le dice que se va a montar, tal o cual obra y si le interesa participar.

Mi relación con *Shrek, el musical*, es similar, no es una obra que elegí, sino que me llamaron. Lo que sí es enteramente de mi elección es el aprovechar mi experiencia en este montaje para realizar el presente estudio. Probablemente no sea la obra que destaque por ser la más innovadora de su género, tanto a nivel musical, como escenográfico, pero por haber participado activa y directamente en todo el proceso de la escenografía es la que va permitir plantear el desarrollo del trabajo de la manera más próxima a un caso concreto.

Siguiendo el consejo de una excelente regidora que pasó por el Magister de Escenografía de la UCM, quién decía que ella: "se enamoraba un poco de cada proyecto en el que participaba", porque eso le permitía realizar mejor su trabajo, con *Shrek, el musical* me ocurrió eso, sin embargo siempre se conserva la distancia suficiente como para encarar un estudio de esta magnitud y por otra parte esa implicación tan fuerte con aquel proyecto es la que permitirá que pueda tratar sobre temas que normalmente se pasan por alto al hablar de la escenografía y que son esenciales.

4.1.- Antecedentes:

El musical estrenado en Madrid el 21 de septiembre de 2011 está directamente adaptado de la versión en lengua inglesa de la misma obra, *Shrek, the musical*. Que a su vez está basado en la película de dibujos animados, *Shrek*; que se estrenó tanto en los EEUU como en España en el 2001. Y dicho personaje sobre el que se inspira toda esta historia tiene su origen en el libro ilustrado de William Steig³⁸⁷, *Shrek!*

³⁸⁷ W. Steig (1907-2003), dibujante, escultor y autor de libros infantiles estadounidense. Trabajó para la revista New Yorker, con más de 1600 dibujos, incluyendo 117 portadas. En la década de los 60 comenzó a trabajar en la literatura infantil y fue con *Sylvester y el guijarro mágico* con el primero que obtuvo un gran reconocimiento, si bien gozó de notable reconocimiento por sus libros en Estados Unidos, fue con la adaptación al cine de *Shrek!*, que se hizo mundialmente conocido.

Es a partir de acá que se realizará el análisis del origen de esta historia que desemboca en la obra musical que es objeto de este estudio, respondiendo a lo indicado en la metodología bajo "Contexto histórico del autor" y "Contexto histórico de la época que evoca la historia".

4.1.1.- El origen del personaje:

El propio título de la obra y que da nombre al personaje principal, Shrek, es una derivación de la palabra hebrea *Schreck* (שרעק) y significa miedo o espantoso. La historia está centrada en un ogro que encuentra a la ogra de sus sueños cuando sale de su casa a descubrir el mundo.

Publicada en octubre de 1991, salió a la venta como un cuento infantil. Sigue el formato clásico de los libros de cuentos, una ilustración grande, que toma tres cuartas partes de la página y el cuarto restante va destinado a narrar la historia que los dibujos describen. En este caso además se da la situación que autor del cuento y de los dibujos es la misma persona, por lo que si bien en este tipo de libros el peso de las ilustraciones es muy importante, en *Shrek!* lo es un poco más si cabe.

El cuento narra la historia del ser más feo entre los feos, Shrek, se entiende que es un ogro, por que además es muy fuerte y escupe fuego por la boca, propiedades atribuidas a estos seres fantásticos en los cuentos tradicionales, pero en la historia de W. Steig, en ningún momento se menciona que se trate de un ogro.

Los que si aparecen al comienzo de la historia son los padres de Shrek (como también aparecen al comienzo del musical) y lo hacen para describir el grado de fealdad y espanto de Shrek: "*His mother was ugly and his father was ugly, but Shrek was uglier than two of them put together*"³⁸⁸. Desde el comienzo del cuento, el autor quiere resaltar la fealdad extrema del personaje y como su apariencia provocaba el horror, el espanto y alguna cosa peor a su alrededor³⁸⁹.

³⁸⁸ William Steig, *Shrek!*. Nueva York, Square Fish, 2008. p. 3.

³⁸⁹ Por ejemplo: "*Any snake dumb enough to bite him instantly got convulsions and died*". *Ibidem*. p. 3.

Con la salvedad de que el protagonista es un “ogro” feo, muy feo, el cuento sigue la estructura clásica de los cuento de caballeros y princesas³⁹⁰. Presentación del protagonista, éste deja su casa e inicia un viaje por un bosque, tiene un encuentro mágico (puede ser un mago, un duende, hada o una bruja como en este caso), que le sirve de guía para encontrarle un rumbo fijo a ese viaje, que lo conducirá, después de sortear distintos contratiempos a conocer a la princesa que, sin conocerlo aún lo está esperando en la torre de algún castillo, para al final de la historia casarse con el protagonista.

Nada más se presenta al personaje, se dice que un día los padres deciden que es hora que su hijo se vaya a descubrir el mundo y lo echan del agujero o pantano en el que vivían. Este es otro punto que tiene una gran similitud con la historia contada en el musical. Pero en las dos primeras páginas del cuento, donde se ve Shrek y sus padres, se ve un Shrek adulto, mientras que en el comienzo del musical aparece el protagonista de niño y es de niño cuando los padres de Shrek le dicen que tiene que irse a buscar su lugar en el mundo. Por lo que el toque, casi de pena, que hay en la primera escena del musical, en el cuento no es tal, no solo por la edad del protagonista si no porque en la ilustración se puede apreciar que la expresión de su rostro no es de tristeza sino de alegría.



Ilustración de *Shrek!* donde se muestra cuando los padres echan a Shrek.

Continúa la historia redundando en lo horrible del protagonista describiendo como hasta los árboles y plantas del bosque se apartan y vuelven cuando Shrek pasa cerca de ellos. Hasta que en un claro se encuentra con una bruja, la cual como toda bruja está delante de un gran caldero, absorta preparando su comida a base de murciélagos. Pero que a

³⁹⁰ Sobre estos cuentos populares puede consultarse: Antonio Rodríguez Almodóvar, *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*. Murcia. EDITUM, 1989; o la introducción en la recopilación de Italo Calvino en, *Cuentos populares italianos*, vol. I. Buenos Aires. Ed. Librerías Fausto, 1978.

pesar de ser una bruja y estar obviamente acostumbrada a ver horrores cuando de improviso ve a Shrek se maree y pierde el conocimiento. Cuando vuelve en sí, éste le pide que le diga cuál va a ser su fortuna. La bruja le cuenta que existe, encerrada en un castillo, una princesa que es aún más fea que él y que para encontrarla deberá antes encontrar a un asno que lo llevará hasta la puerta de ese castillo³⁹¹.

El protagonista sigue su camino en busca de ese asno que lo llevará hasta su princesa prometida, topándose con campesinos a los que fulmina con rayos que salen de sus ojos y provocando de manera natural y sin ningún tipo de remordimiento el espanto y el horror a su paso. Incluso los elementos de la naturaleza, como el trueno y el relámpago se dan por vencidos ante semejante engendro³⁹².

A continuación llega a la entrada de un bosque misterioso, donde como en todos los cuentos de esta índole un letrero advierte al viajero de los peligros que hay allí dentro. Una vez dentro, Shrek se encuentra con un dragón, que para distraerlo se tumba en el suelo como si estuviese dormido, así el dragón se le acerca y comienza a jugar con él, entonces Shrek se levanta, lo mira fijamente y casi instantáneamente el dragón se queda sumido en un profundo sueño y al poco de dejar al dragón también el protagonista se queda profundamente dormido y tiene una horrible pesadilla, en la que se encuentra en medio de un claro del bosque rodeado de flores, arboles y un montón de niños a su alrededor a los que no les provoca ningún miedo, ya que están todos encima suyo lo abrazan y juegan con él.

Para el monstruo esto fue un horrible sueño, porque el autor del cuento maneja la idea de que el protagonista es feo y de manera natural provoca el rechazo allá donde vaya, por lo que el ogro asocia esto como algo bueno y por lo tanto, por oposición, todo lo que es normalmente bueno o bello a Shrek le provoca espanto.

Después de despertarse, finalmente se topa un burro y luego de decir las palabras mágicas que la bruja le había dicho, descubre que efectivamente era el asno que debía encontrar para llegar hasta la princesa. Luego de un breve intercambio de palabras,

³⁹¹ "Otchky-potchky, itchky-pitch,

Pay attention to this witch.

A donkey takes you a knight_

Him you conquer in a fight.

Then you wed a princess who

Is even uglier than you." William Steig, *Shrek! Op cit.* p. 7.

³⁹² "«Did you ever see somebody so disgusting» said Lightning to Thunder." *Ibidem.* p. 12.

Shrek se monta a lomos del asno quien lo conduce hasta las puertas del castillo donde la princesa está encerrada.

En la puerta del castillo en vez de enfrentarse a un monstruo, dragón u otro tipo de criatura similar, como ocurre tradicionalmente en este tipo de historias, Shrek se enfrenta a un caballero que custodia la entrada al castillo, al cual lo vence con gran facilidad.

Según entra al castillo llega a una sala en la que se ve súbitamente rodeado por cientos de criaturas horribles a las que intenta atacar pero no puede³⁹³. Hasta que se da cuenta que está rodeado de espejos y que esas criaturas espantosas son, en realidad, él mismo. Era la primera vez que sabe exactamente qué aspecto tiene, por eso aunque al principio se siente con rabia, finalmente encuentra la felicidad de saber cómo era físicamente³⁹⁴.

Después de pasar esta sala, finalmente llega al encuentro con su horrible y esperada princesa, quien realmente fea como, tal y como la bruja le había dicho. Ambas criaturas se enamoran prácticamente al instante y lo hacen reconociendo su fealdad y de alguna manera destacando que eso es lo que les atrae al uno del otro³⁹⁵.



Ilustración final de *Shrek!*, donde los protagonistas se casan.

Todo este cortejo de ir diciéndose lo feos, pero a la vez lo atractivos que son el uno para el otro termina, en el clásico final de este tipo de cuentos, los dos frente a un sacerdote casándose para tener su “y vivieron felices para siempre”.

³⁹³ "All around him were hundreds of hideous creatures. He was so appalled he could barely manage to spit a bit of flame". William Steig, *Shrek!* Op cit. p. 22.

³⁹⁴ "He faced himself, full of rabid self-esteem, happier than ever to be exactly what he was". *Ibidem*. p.23

³⁹⁵ Shrek le dice: "Your horny warts, your rosy wens, like slimy bogs and fusty fenes, Thrill me." Y la princesa le contesta: "Your lumpy nose, your pony head, your wicked eyes, so livid red, just kill me". *Ibidem*. p. 25.

Como se puede apreciar, este es un cuento que formalmente responde a la estructura clásica de los cuentos de caballeros y princesas que tradicionalmente son contados a los niños. Si bien este tipo de historias tienen su origen en los cuentos populares de la Edad Media, ya que son historias cortas que se pueden transmitir oralmente con facilidad y donde la estructura de lo que sucede, los personajes, lugares, etcétera suele repetirse, precisamente para facilitar la transmisión oral de estas historias. Aunque en origen eran cuentos destinados a todas las edades, con el paso del tiempo han sido relegados al público infantil casi exclusivamente. Los motivos por los que este tipo de cuentos han sido relegados al público infantil, no son objeto de este estudio, pero se puede dejar más o menos apuntado a que responde a: Qué el común de la sociedad fue aprendiendo a leer, con lo que su capacidad crítica fue en aumento, al mismo tiempo cada individuo podía elegir lo que leer, dentro obviamente de los marcos culturales de cada época. Pero si bien se ganó en capacidad de pensamiento crítico y racional, se perdió un poco la capacidad de aceptar en una persona adulta todo lo que tiene que ver con lo fantástico y hasta cierto punto irreal, aún cuando se tratan de historias de cuento, las cuales todo el mundo asume como ficción³⁹⁶.

Es probable que esta mentalidad, que de algún modo ha llegado hasta nuestros días, sea producto de la mentalidad generada a lo largo del siglo XIX, donde se pretendió ver al ser humano como un ser puramente intelectual y racional y todo lo que escapaba de esta visión era tenido en cuenta como primitivismo, o brutalismo de un menor grado evolutivo. De este modo se entiende que todas las historias tradicionales de caballeros y princesas pasasen a ser casi exclusivamente para niños, a quienes se les consideraba aceptable creerse ese tipo de historias fantásticas³⁹⁷.

Con todo esto lo que resulta realmente innovador por parte de William Steig, desde una postura claramente contemporánea, en tanto y en cuanto se rebela contra los patrones decimonónicos establecidos y anclados durante buena parte del siglo XX, situando como protagonista de la historia, al que siempre había sido el antagonista. Hasta las últimas décadas del siglo XX, por norma, los bellos siempre eran los buenos y los feos los malos. Además plantea a éste como un personaje que no tiene ningún tipo de

³⁹⁶ Sobre la relación entre el cuento popular o medieval y el infantil, pueden consultarse, por ejemplo: Carmen Hernández Valcárcel, *El cuento medieval español: revisión crítica y antología*. Murcia. EDITUM, 1997. p. 9-23; Nieves Martín Rogero, *El viaje histórico medieval en la narrativa juvenil española contemporánea*. Tesis doctoral UCM, 2003. Dirigida por Isabel Visedo Orden.

³⁹⁷ Sobre esta cuestión se puede consultar los textos ya citados de Michel Maffesoli, *Elogio de la... Op. cit.*; o de Edward Hall, *La dimensión... Op. cit.*

problema psicológico derivado de su, ya mencionada y bastante remarcada durante todo el relato, extrema fealdad, siendo este hecho un problema para todo seres que rodea a Shrek, pero no para sí mismo.

Del mismo modo, tampoco se plantea la historia, como la de una mariposa o del "patito feo", donde el protagonista al principio del cuento es feo y con el desarrollo de la historia acaba transformándose en un ser bello. No, en este cuento no hay ningún tipo de catarsis o metamorfosis en la que lo bello hace que el protagonista encuentre su lugar o sea aceptado por los demás o por sí mismo. Es desde su pura condición, irrenunciable para él (en un momento de la obra se da cuenta del aspecto que tiene, pero que acepta sin demasiado problema), que encuentra su destino o con quién compartir su existencia, alguien que por arte de magia o azares de la vida es igual o más fea que él, condición que favorece la visión de que estén hechos el uno para el otro, aún cuando jamás se hubiesen visto y el único dato que tuviese Shrek de su "alma gemela" fuese el relato de la bruja del claro del bosque. En este aspecto por ejemplo, si enlaza con la tradición de los cuentos de caballeros y princesas, pero lo hace para mantener la estructura formal de este tipo de historias, permitiéndole desarrollar y obtener para su monstruo un final feliz como el de todos los cuentos y es con este punto que consigue transmitir el mensaje de que independientemente del aspecto de cada uno siempre hay alguien en alguna parte del mundo, que de alguna manera está hecho para esa persona o personaje, solo hay que salir a buscarlo.

En cuanto a las ilustraciones, realizadas por el mismo autor, desde un punto de vista puramente formal, son algo toscas de ejecución, aún cuando se trata de ilustraciones para un libro infantil, en lo que es el trazo del dibujo y la aplicación de los colores se ve una mano titubeante y que puede dar, en una primera impresión la sensación de inexperta a la hora de dibujar. Sin embargo son unos dibujos con mucho detalle, muy descriptivos, tanto en las figuras como en el fondo. Con detalles en los colores muy cuidados como son las ropas de todos los personajes, las cuales tienen unos estampados muy particulares y muy cuidados, dentro de esa tosquedad a la hora de aplicarlo. Los fondos además describen muy bien los lugares que va recorriendo el protagonista, aunque también siempre tiene la misma composición, Shrek en el centro del dibujo cuando está solo y compensado a derecha o izquierda cuando hay otro personaje.

Esto hace que sea inevitable cuestionarse el que esta tosquedad sea una característica de estilo de Steig, en la que busca acercarse a las ilustraciones infantiles, es decir, a los dibujos realizados por niños. No se está estableciendo que las ilustraciones del autor sean infantiles (hechas por alguien que no sabe o tiene muy poca experiencia dibujando), sino que tienen un punto pretendidamente infantil, con la intención de acercarse más a los lectores que va destinada su obra, en este caso niños de entre 4 a 9 años aproximadamente³⁹⁸. De esta manera puede conseguir crear un lazo más cercano con su público.

Aún cuando lo normal es que un niño no empiece a leer hasta los 6 años, es de sobra conocido por todo el mundo (basta con recordar la propia infancia), que desde los 4 años o antes el niño suele tener libros favoritos y estos pueden serlo tanto por las historias que contiene, como por los dibujos que lo ilustran y son estos últimos los que permiten tener un contacto físicamente directo al niño con el libro.

Pero sin salir de lo que es objeto de estudio en este trabajo y siendo pertinente en este caso hacer mención de las ilustraciones originales, hay que decir que éstas si bien establecen la base del aspecto que tendrá el ogro en la película y en la posterior obra musical, en general tienen poca relación con el aspecto visual de las mismas.

Es decir, más allá de la forma y color de Shrek y de definir a grandes rasgos, la ciénaga donde Shrek habita o el bosque donde se desarrolla buena parte de la acción, no hay mayor relación entre las ilustraciones del libro, la película y el musical. Incluso desde el punto de vista puramente formal, la única relación que habría entre la una y las otras es el color verde y las orejas, características de Shrek, pero fuera de eso nada más. Incluso en las ilustraciones del autor, el protagonista es físicamente bastante más feo que en la película. En las imágenes de la página siguiente se puede comprobar lo que se está exponiendo.

³⁹⁸ Esta afirmación se basa en dos puntos: El primero el rango de edad al que hoy en día van destinadas las historias de caballeros y princesas. El segundo el estilo de la ilustración asemeja al que podría tener un niño de entre 8 y 10 años.



Shrek en el libro original.



Shrek de la película.

En cuanto a la historia la mayor relación con la película está en el final, donde ambas historias tienen su “felices para siempre” clásico, con el ya mencionado matiz de los personajes que no se vuelven bellos para tener su final feliz. Incluso personajes que en la película son bien importantes, como pueden ser el Asno o Lord Farquaad, el primero aparece un poco solo al final y el segundo directamente no aparece en el libro. Y en cuanto a la princesa, en el libro solo es importante en tanto y en cuanto consigue el final feliz para el protagonista, pero no tiene ningún elemento de metamorfosis, como en la película. En el apartado siguiente se expondrá lo que ocurre en la película para que esto que se acaba de afirmar quede perfectamente demostrado.

Antes de pasar al punto siguiente, dar una pincelada general de lo fue el año 1991, que estuvo marcado por la desaparición de la URSS y la Guerra del Golfo, conocida también por ser la primera guerra televisada prácticamente en directo. Es una año que marca el fin de una época (la guerra fría), un contexto cambiante donde Estados Unidos se queda sin el que fue su enemigo de referencia durante los últimos cuarenta años, quién fue "su feo y malo de la película", que si se combina con la irreverencia mostrada por Steig a lo largo de su carrera, hace que la publicación de una historia como la de *Shrek!* en un cuento infantil no se vea como algo inusual o que no pueda responder al

contexto que se vivía en aquellos años. Porqué lo que hace esta obra es cambiar el paradigma tradicional de feo igual a malo y al mismo tiempo deja ver como la importancia que se le da a la apariencia externa en la sociedad, en este cuento carece de fundamento, ya que la extrema fealdad del personaje no le impidió tener su final de cuento de hadas.

4.1.2.- La película:

La película, inspirada en el libro se estrenó en 2001, diez años después de que Steven Spielberg³⁹⁹ adquiriese los derechos del cuento de Steig, con la idea de hacer una película de dibujos tradicional. Aunque no fue hasta 1995 que el proyecto desembarcó en Dreamworks⁴⁰⁰, por medio de Jeffrey Katzenberg⁴⁰¹, co-fundador de la empresa.

La película *Shrek*⁴⁰², dirigida por Andrew Adamson⁴⁰³ y Vicky Jenson⁴⁰⁴, guión escrito por Ted Elliot⁴⁰⁵, Terry Rossio⁴⁰⁶, Joe Stillman⁴⁰⁷, Roger S.H. Schulman⁴⁰⁸ y la colaboración del propio William Steig; supuso un hito en la historia del cine reciente.

³⁹⁹ S. Spielberg (1946), director y productor estadounidense, mundialmente conocido como director, desde el estreno de *Tiburón* (1975) y desde entonces se ha convertido en uno de los directores y sobre todo productores más influyente del cine de Hollywood.

⁴⁰⁰ Estudio de cine y distribuidor de películas, que además realiza series de TV y videojuegos, centrado especialmente en películas de animación por computadora.

⁴⁰¹ J. Katzenberg (1950), animador y productor de cine estadounidense, comenzó trabajando para Paramount, posteriormente trabajó para Disney estando a cargo de la parte cinematográfica de la compañía. Aunque tuvo muchos éxitos con esta empresa en 1994 fundó, junto a Spielberg y Geffen, Dreamworks, donde trabaja en la actualidad como director ejecutivo.

⁴⁰² Para este estudio voy a tener en cuenta solo la primera película de la saga, que son un total de cuatro. Porque fue la más novedosa de todas y porque es en la que está basada directamente el musical. Por mucho que en algunas publicaciones publicitarias se insistiese que el musical tenía elementos de las otras, la realidad es que es la primera película la que se ve reflejada en la obra teatral.

⁴⁰³ A. Adamson (1966), director de cine neozelandés, que es mundialmente reconocido gracias a su primera película como director, *Shrek*. Fue también director de grandes éxitos de taquilla como *Shrek 2* o *Las crónicas de Narnia, El príncipe Caspian*.

⁴⁰⁴ V. Jenson (1960) directora estadounidense, comenzó su carrera como dibujante animadora en series infantiles como *He-Man*, fue contratada por Dreamworks como diseñadora de producción y debutó como directora con *Shrek*.

⁴⁰⁵ T. Elliott (1961), guionista estadounidense. Junto con su compañero guionista Terry Rossio, Elliott ha escrito algunas de las películas estadounidenses de más éxito de los últimos 15 años, incluyendo *Aladdin* o *Piratas del Caribe*.

⁴⁰⁶ T. Rossio (1960), guionista estadounidense que junto a su compañero arriba mencionado gozaron de gran éxito en películas de entretenimiento juvenil de los últimos 15 años.

⁴⁰⁷ J. Stillman, guionista y escritor estadounidense, de gran reconocimiento en películas animadas, sus éxitos más importantes fueron *Shrek* y *Shrek 2*.

⁴⁰⁸ R.S.H. Schulman, guionista y productor de cine y televisión estadounidense. Trabajó como escritor de series como *Alf*, productor de películas como *Balto* y otros títulos lanzados directamente para video.

No tanto por el desarrollo formal de la técnica cinematográfica empleada, no es la primera película de dibujos animados como tal, ni tampoco la primera que se hizo enteramente con dibujos por ordenador⁴⁰⁹. Pero sí supuso una ruptura en tanto y en cuanto a las películas (largometrajes) de dibujos animados que se hicieron hasta la fecha.

En primer lugar fue la primera que disputó la hegemonía de los estudios Disney en lo que cine de dibujos animados se refiere, Shrek se llevó el Oscar al mejor largometraje de dibujos animados de su año, así como obtuvo diversos premios internacionales.

En segundo lugar y como consecuencia directa del primer punto, supuso una mirada completamente a distinta y novedosa al campo de los dibujos animados, monopolizado (por lo menos en Europa y América) por las producciones de la compañía Disney. Si se toma como referencia las películas Disney⁴¹⁰, exclusivamente desde la década de los 90, hasta el 2001, a saber *La sirenita*, *La bella y la Bestia*, *Aladin*, *El Rey León*, *Pocahontas*, *El jorobado de Notre Dame*. Con independencia de que muchas de sus obras están basadas en cuentos clásicos (lo que más adelante se verá como un punto más en la ruptura que supuso Shrek), en general son obras musicales, donde los buenos o protagonistas son siempre buenos, bellos, con una actitud que tiende siempre al heroísmo, con un conflicto amoroso en la trama de la películas y este conflicto suele ser también el que sirve al final de salvación para alguno de los dos protagonistas, ya sea el femenino o el masculino.

En el caso de Shrek, el protagonista precisamente es feo, y en principio no le supone a él ningún problema consigo mismo, además es sucio y provoca miedo a su alrededor pero eso al ogro Shrek lo hace feliz, porque consigue estar solo. Es la invasión de su soledad la que motiva toda la trama de la historia, cuya primera consecuencia es que, a regañadientes empieza a aceptar un compañero de viaje, el Asno. Quién al final se convertirá en su amigo. Entre medio de la historia está toda la revisión de los cuentos de hadas, pero este análisis vendrá un poco más adelante, de momento se refiere solo la evolución del protagonista a través de la historia.

⁴⁰⁹ El primer largometraje de dibujos animados, realizados enteramente por ordenador, fue *Toy Story*, de los estudios Pixar junto con Disney.

⁴¹⁰ Sin incluir las realizadas por Pixar, para Disney, ya que los matices son bien distintos.

Después de aceptar forzosamente a Asno, su encuentro con el malo de la historia, Lord Farquaad, lo lleva a aceptar el papel que en los cuentos tradicionales corresponde al caballero, rescatar a la princesa que está prisionera en lo alto de un castillo. Una vez rescatada la princesa Fiona, se produce un momento de desilusión para ella y para él. Porque ella pensaba que estaba siendo rescatada por un caballero de verdad, no por un ogro y en Shrek se que, por primera vez, no le agrada provocar espanto o que cuando la gente se asusta de verlo le duele.

A lo largo del camino para llevar a la princesa Fiona hasta Lord Farquaad se produce el enamoramiento entre Shrek y Fiona, pero además se descubre que la princesa, por culpa de un encantamiento, al ponerse el Sol y durante la noche, se convierte también en ogro, pero que ella se esfuerza por mantener en secreto.

Justo la noche antes de que lleguen hasta el castillo de Lord Farquaad, se produce el clásico malentendido o enredo de las comedias de enamorados⁴¹¹, Shrek escucha parte de una conversación entre Asno (que descubre el secreto de Fiona) y la princesa. Lo que provoca que en la siguiente conversación entre ambos, los dos piensen que ninguno está enamorado del otro.

Finalmente la situación y la historia se resuelve justo cuando Fiona esta por casarse con Farquaad, Shrek irrumpe en la boda, se descubre el secreto de Fiona y lo que se suponía que el amor la volvería bella, al final se termina quedando con aspecto de ogro, para lograr el si clásico final feliz de los cuentos de “vivieron felices para siempre”.

Como se puede ver, incluso en esta historia (la que se cuenta en la película) existe el componente de moraleja que existe en prácticamente todas las historias infantiles desde Esopo⁴¹² y Samaniego⁴¹³ y que desde luego está muy presente en todo el cine de Hollywood, no solo en el cine infantil, pero en éste es especialmente notorio.

⁴¹¹ A pesar de que el concepto referido es fácilmente reconocible en cualquier obra del estilo, se puede consultar la obra de Agustín Moreto, *Los engaños de un engaño y confusión de un papel*. Doral. Stockcero, 2008. p. 31-32, donde lo explica brevemente.

⁴¹² Esopo, escritor griego, que vivió entre el 570 y 526 a.C. según Herodoto o entre el 612 y el 527 a.C. según Fedro. A pesar de lo poco documentado de su vida que llegó hasta nuestros días sus escritos gozaron de gran popularidad en la Grecia antigua. En la actualidad son también conocidos gracias a autores del siglo XVII y XVIII como La Fontaine o Samaniego.

⁴¹³ F.M. Samaniego (1745-1801) escritor español famoso por sus fábulas y compendio de fábulas de autores clásicos como Esopo o Fedro. De familia de buena posición económica, fue famosos por sus escritos satíricos y críticos con la Iglesia y la política. Su única obra donde recoge todas sus fábulas es de 1781 y se titula *Fábulas en verso castellano para el uso del Real Seminario Bascongado*.

En este caso, el mensaje sería: no importa como seas siempre habrá alguien para ti. Mensaje que si bien es bastante normal, entendiendo normal, cómo algo común dentro de lo que pueden ser las moralejas de las películas infantiles. Pero el matiz de que sea alguien feo quien encuentra a esa persona y a su vez ni éste ni su pareja se transforman y acaban siendo bellos, sino que siguen o terminan (como en el caso de Fiona), siendo feos, si es una gran novedad dentro de las películas infantiles y uno de los puntos la historia original, la del cuento, que hace que sea realmente novedoso.

Antes de seguir con el comentario de la película, es interesante también destacar una serie de personajes, que en la historia del libro no aparecen o su relevancia es mucho menor que en la película y en el musical también. Estos personajes son: Asno, Lord Farquaad, la princesa Fiona y la Dragona.

Asno, es un personaje que aparece en el cuento, casi al final, pero como un burro que hablará después que Shrek diga unas palabras mágicas y lo conducirá a través del bosque al castillo donde está encerrada la princesa y no pasa de ser un personaje importante en el desarrollo de la acción pero bastante secundario. Mientras que en la película aparase prácticamente al principio de la misma, acompañando al protagonista en el resto de la historia, siguiéndolo en todo su viaje, primero a Duloc⁴¹⁴ y luego a rescatar a la princesa Fiona.

Pasa a ser en la película un personaje mucho más importante, se convierte en el primer compañero y después amigo que Shrek tiene en toda su vida y como Sancho Panza con Don Quijote, se convierte en el compañero tozudo y terco en las aventuras de Shrek, además de ser el que le hace ver la realidad de sus problemas. Por lo que es un personaje muchísimo más importante que en el cuento, aunque también ayuda al protagonista a completar su meta, es un personaje con matices completamente distintos, compartiendo casi exclusivamente su condición de asno.

Lord Farquaad, es el malo de la película, quién para darle un toque cómico es un enano, que está en contra de todas las criaturas fantásticas de los cuentos por considerarlas una abominación de la naturaleza. Este es un personaje que en el cuento no existe de ninguna manera, ni con el mismo nombre, ni teniendo otra apariencia o nombre que pudiese resultar similar. Sí acaso el que se pudiese llegar a relacionar es el caballero

⁴¹⁴ Ciudad de aspecto medieval y de cuento donde vive Lord Farquaad.

vestido con armadura que custodia la entrada al castillo de la princesa del cuento. Sin embargo este es planteado como un obstáculo puntual entre el héroe de la historia y su objetivo y no tiene nada que ver con las características de villano o “malo de la historia”, como lo es Lord Farquaad. Este hecho pone en relevancia, como en el cuento no existe un villano o "malo", quizá por el hecho de que precisamente, el protagonista de la historia es el que tradicionalmente sería el "malo de la historia" y es también cierto que Steig, en su historia no necesita crear esa figura para que el cuento funcione.

En la película es distinto, porque es una historia más larga que la del cuento, está pensada para ser vista y no leída. Por lo que la figura del “malo” es necesaria para que la propia historia funcione, pero por el propio carácter de ésta, es un malo cómico de aquellos que provocan más la risa que el rechazo en el público, por su excentricidad y aspecto gracioso.

En este caso concreto, además sucede que en todas las películas de Hollywood el villano siempre es más feo que el protagonista y héroe de la historia. Situación que en esta historia por la característica principal de Shrek, quien es muy feo. Por eso para que el “malo” no sea aterrador y la película perdiese el tono jocoso que tiene a lo largo de todo el metraje, se optó por darle un aspecto cómico, de ahí que sea un enano con delirios de grandeza y que por un sentir estético de lo que este personaje considera bello esté contra todas las criaturas de cuentos.

La princesa Fiona, que tanto el cuento como en el cine es un personaje muy importante, son bien distintas en el papel y en la pantalla. Para empezar, en el libro es un personaje que si bien se menciona al principio, no aparece hasta casi el final (página 24 de 26), por lo que es importante para la conclusión de la historia pero no para su desarrollo. Además es conocida por ser la princesa más fea que existe, pero no tiene nombre y Shrek va por él mismo a buscarla. Mientras que en la película aparece casi al principio, pero es presentada como una princesa al uso (bella y encerrada en la torre de un castillo), esta presentación (escena con el espejo mágico del cuento de Blancanieves), se produce con Lord Farquaad y no con Shrek. El villano es quien quiere casarse con la princesa Fiona, pero como es demasiado cobarde (otra característica más de “malo cómico de la película”) para aceptar el reto de llegar hasta un castillo rodeado de lava y enfrentarse al dragón que lo custodia, termina enviando a Shrek para que vaya en su lugar a rescatarle a la princesa y se la traiga hasta Duloc. De esta manera el encuentro

entre Fiona y Shrek, no es el encuentro clásico de los cuentos (para la princesa lo es solo hasta que Shrek se quita el yelmo), sino que es más bien circunstancial, el protagonista va a rescatarla y llevarla hasta Lord Farquaad para recuperar su casa y la soledad anhelada de ésta. Es en el camino de vuelta a Duloc, que dura dos noches, donde poco a poco ambos personajes descubren que no todo está en la superficie. En esas dos noches la princesa se oculta de Shrek, puesto que por las noches se transforma en ogro, una apariencia que ella encuentra inaceptable. Durante la segunda noche, hablando con Asno, se da cuenta de que a lo mejor puede confiarle su secreto a Shrek, pero es entonces cuando se produce el malentendido, arriba mencionado y que se resuelve al final de la película.

Es por lo tanto la princesa, en el cine, un personaje con muchos más matices y protagonismo, que en el cuento y en cierto sentido, con todo el tema de la metamorfosis entre humano y ogro al final de la película, el peso protagónico de Shrek bascula hacia Fiona, que es quién finalmente termina por aceptarse tal cual es sin importarle su apariencia.

La Dragona, es un personaje menor, en cuanto a protagonismo tanto en el papel como en la película, así como se verá después, también en el escenario, por lo menos atendiendo al número de minutos o páginas que aparece. Pero siendo un personaje o elemento clásico en las historias de caballeros y princesas, el tratamiento que se le da tanto en la historia original de Steig, como en la pantalla cinematográfica⁴¹⁵ es muy original y digna de mención.

En el cuento aparece como un dragón (no se aclara si es dragón o dragona) en medio del bosque, pero es un dragón que resulta no ser tan fiero y aterrador como se supone que deba serlo. Recordar que cuando Shrek se encuentra con él, éste se hace el muerto, el dragón se acerca sin hacerle ningún daño y termina de alguna manera jugando con él. Por lo que es un personaje simpático, bastante alejado del prototipo de dragones de este tipo de cuento, dónde por lo general son el gran obstáculo a vencer para llegar a la princesa.

En la película, si bien aparece como un dragón tradicional, aterrador y custodiando el castillo de la princesa, se descubre el primer elemento novedoso, no es un dragón, sino

⁴¹⁵ También sucederá en la obra musical, pero las variantes con la película son ligeros matices, que más adelante se comentarán.

dragona⁴¹⁶. El otro detalle original y que hace que este personaje se involucre más aún en la historia y no se quede limitado al castillo, es que se enamora de Asno, mostrándola ya no como una bestia aterradora sin ningún tipo de sensibilidad, sino como una criatura mucho más cercana con capacidad para tener sentimientos distintos de carbonizar a cualquier tipo de ser que se acerque al castillo. Además termina siendo importante en al final de la película, pues es quién hace que Shrek llegue a tiempo para detener la boda entre Lord Farquaad y Fiona. Además después es quien se come al villano cuando este pretende matar a Shrek y volver a encerrar a la princesa.

Pero lo que realmente es interesante destacar es como el otro personaje, además del ogro, que en los cuentos tradicionales es malo, aterrador y sin sentimientos, tanto en el cine como en el cuento se los muestra desde un enfoque totalmente distinto y original, dotándolos unos "sentimientos" que hasta esta historia (tanto cuento como película), no tenían.

Otro punto de interesante, en cuanto a la originalidad e innovación de la historia, es el uso de los cuentos clásicos, como Caperucita Roja, Blancanieves, Los tres ositos, Pinocho, Peter Pan, Los tres Cerditos, La bella durmiente, etc.... Que los utilizan desde una posición claramente metadiscursiva, ya que se introducen dentro de la historia y estos personajes saben que son personajes fantásticos. Pero por si no estuviese suficientemente claro lo que motiva, tanto el encuentro entre Asno y Shrek y con el resto de personajes de cuentos es que están siendo deportados por ser diferentes al resto y alterar el ideal de belleza del tirano de la historia⁴¹⁷. Esta situación de personajes que son consientes de su propia identidad fantástica, produce una reflexión de la historia contada dentro de la propia historia, es una de las características propias de los espectáculos contemporáneos, aún cuando ésta es una obra comercial donde uno de sus primeros objetivos ha sido el generar dinero, es al mismo tiempo indudable que es una película, claramente hija de su tiempo y que responde a una serie de planteamientos acordes con su época, razón entre otras por la que ha tenido tanto éxito.

⁴¹⁶ En antologías de cuento como las de Italo Calvino, *Cuentos populares...* *Op. cit.* cuando aparece este animal fantástico, no se hace ningún tipo de precisión con respecto al género del animal.

⁴¹⁷ No se va a valorar este hecho como un posible paralelismo entre esta deportación y la sufrida por los judíos durante la Segunda Guerra Mundial, porque a pesar de que uno de los productores sea Spielberg (es de sobra conocida su sensibilidad hacia el Holocausto Nazi), creo que es una situación asilada dentro del marco de la historia de la película y para el objeto de ese trabajo este punto resulta casi irrelevante.

Deliberadamente no se usa el término posmodernidad, porque como dice Iñaki Urdanibia:

"Jean Baudrillard pone el dedo en la llaga al señalar la gran dificultad de definir la modernidad. Tal dificultad surge al no ser éste un concepto de análisis; es decir, no hay leyes de la modernidad, pero lo que sí hay es una lógica y una ideología. Cómo no va a haber dificultades a la hora de definir la posmodernidad, situación que comienza a vislumbrarse en estos tiempos, si tenemos en cuenta como la modernidad, siendo un fenómeno cuyos iniciales rasgos comienzan a darse allí por el siglo XVI, todavía es objeto dificultoso a la hora de definirlo"⁴¹⁸.

No es necesario para el desarrollo de este estudio entrar en la complejidad que supone definir un término, posmodernidad, que está muy en boga en la actualidad, pero introducirlo en este trabajo carece de sentido, porque no va aportar nada para resolver las cuestiones aquí planteadas, solo alargaría innecesariamente este escrito. Sin embargo, lo que sí es un hecho relativamente común en el siglo XX, en "lo contemporáneo" son las historias de ficción que reflexionan o exponen su propia condición. Se trató esta cuestión al hablar de *A Chorus Line*, pero como se apuntaba entonces, se puede comprobar que no es una obra aislada. *Niebla* (1914), *Seis personajes en busca de autor* (1921), *La invención de Morel* (1940), *Noises Off* (1982)⁴¹⁹, son un ejemplo de obras que en la literatura han tratado el tema de la representación dentro de la representación o el juego que da mezclar lo real con lo representado, difuminando sus límites.

Precisamente este juego con los personajes de cuento más la actitud socarrona de Shrek, hace que, si bien es una película infantil, por este tipo de detalles esté destinada a un público ya adulto y joven, en una franja de entre 18 y 30 años. El ampliar el abanico de edad a la que va destinada la película resultó ser todo un éxito y de alguna manera abrió la puerta a considerar las películas de dibujos animados como algo más que entretenimiento infantil⁴²⁰, esta película llegó a unas generaciones que se habían criado

⁴¹⁸ Iñaki Urdanibia en: VVAA, *En torno a la posmodernidad*. Barcelona. Anthropos Editorial, 2003. p. 45.

⁴¹⁹ *Niebla*, de Miguel de Unamuno; *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello; *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares y *Noises Off*, de Michael Frayn, de esta última existe una versión cinematográfica homónima y en español se conoce como *Por delante y por detrás*.

⁴²⁰ Películas como *UP* o *Toy Story 3*, van claramente en esta línea. Hasta se puede decir que especialmente con esta última ya casi va destinada al público que de niño vio la primera *Toy Story*.

viendo infinidad de dibujos, ya sea en cine o en televisión y que cuando se estrenó Shrek, aún no eran especialmente mayores.

Pero esto que en cine funcionó muy bien, a la hora de pasarlo a la versión de teatro musical lo hizo un poco más complejo y tanto en la versión de Broadway, como en la de Madrid, no se consiguió aproximarse los números⁴²¹ de la película. Quizá por la diferencia que supone no ya pasar de cine a teatro, si no pasar de dibujos animados a personas reales, como la difícil clasificación del musical que entre el espectáculo infantil y el destinado a un público adulto.

4.1.3.- El musical de Broadway:

Estrenado en diciembre de 2008, con música original de Jeanine Tesori⁴²² y libreto escrito por David Lindsay-Abaire⁴²³. Corografía de Josh Prince⁴²⁴ y vestuario, escenografía y diseño de marionetas de Tim Hatley⁴²⁵. Aunque este último está basado, como ya se adelantó, en la película de cine homónima, pero las letras de las canciones si son completamente originales.

Las similitudes que guarda con la película son bastante grandes. Especialmente con la primera de las cuatro que se hicieron de Shrek, con las otras tres un poco menos, hay algunos elementos que a continuación se indicará, pero lo que es la línea de acción y desarrollo de la historia es con ligeros matices la misma que en la película.

⁴²¹ En cuanto a recaudación se refiere. Para ver las cifras exactas de estas producciones se pueden consultar: www.imdb.com y www.broadwayworld.com.

⁴²² J. Tesori (1961) compositora y arreglista estadounidense. Sus primeros trabajos los firmo como Jeanine Levenson. Debutó en Broadway en 1995 con los arreglos para *How to Succeed in Business Without Really Trying* y como compositora dos años más tarde para el espectáculo de Of Broadway *Violet*, por el que obtuvo varios premios. Participó también con los arreglos para el reestreno de *The Sound of music (Sonrisas y lágrimas)*, en 1998. Además de escribir la musica para *Shrek, el musical*, escribió musica para películas, como *Shrek tercero* y en 2013 estrenó su opera *The Lion, The Unicorn and Me* en el Kennedy Center de Washington.

⁴²³ D. Lindsay-Abaire (1969), dramaturgo estadounidense, además de letrista y guionista. Estudió y se graduó del Sarah Lawrence College y posteriormente estudio en la prestigiosa institución Juilliard School, en el Programa Interamericano de Dramaturgos. Recibió el Premio Pulitzer de Teatro por *Hole Rabbit*. También escribió *Wonder World, Robots* o *Good people*, su última obra.

⁴²⁴ J. Prince, joven coreógrafo y director estadounidense, su trabajo más destacado hasta la fecha ha sido *Shrek, the musical*.

⁴²⁵ T. Hatley (1967), escenógrafo y figurinista inglés, obtuvo gran reconocimiento gracias la escenografía y vestuario de este musical, por vestuario lleo a ganar el Tony en este rubro.

Para no hacer la siguiente reseña extremadamente tediosa ni repetitiva con la de la estrenada en Madrid se hará lo más resumidamente posible. Es importante señalar que se hace a partir de una función grabada en DVD del montaje de Broadway.

La obertura comienza con un telón de boca⁴²⁶ tematizado como si se viesan unas tiras verdes y en la parte de arriba lo que parecen ser unas hojas pintadas, se hace un oscuro y en lo que la voz en Off de Shrek, empieza a contar su historia de pequeño, una luz deja ver a Shrek de niño acompañado de sus padres y comienza la primera canción, en la que mandan al pequeño ogro a buscarse la vida. Cuando se empiezan a despedir una plataforma practicable⁴²⁷ hace que los padres comiencen a elevarse en un nivel distinto de donde esta Shrek, que también es un giratorio practicable que se eleva en el momento que aparece la pequeña Fiona. Cuando toda la plataforma del suelo (donde estaban los padres y el ogro de niño), vuelve a su punto de partida, el escenario cambia a la ciénaga de Shrek, vuelve la voz en off y desde lo que simula ser el baño de la casa de Shrek sale el protagonista cantando el tema principal del musical (*Big Bright Beautyfull World*) unas carras⁴²⁸ motorizadas con aspecto de troncos de árboles se mueven por el escenario, una le acerca una mofeta, otra una flor con la que termina la canción. La casa del protagonista, esta solo indicada sobre una carra en la que solamente se aprecia el marco de la puerta.

Sobre el mismo escenario en lo que Shrek se va por la derecha, los personajes de cuento entran por la izquierda, luego del juego de la nariz de Pinocho, con este personaje a un lado de la escena empieza la siguiente canción, entre medias los soldados de Farquaad siguen distribuyendo a los personajes por la ciénaga y cuando estos se van se termina el número musical con todos los personajes cantado a coro.

En la última nota de la canción entra Shrek alterado de ver a tanta gente en su casa, Pinocho y compañía se asustan al verlo hasta que se dan cuenta de que por su tamaño es el indicado para ayudarlos y con un breve número musical lo convencen y una vez que este acepta lo despiden también cantando mientras se meten en la casa de Shrek.

⁴²⁶ Boca, otro de los nombre que recibe la embocadura o arco de embocadura de los teatros convencionales, es decir, teatro a la italiana y sus derivados.

⁴²⁷ Se denomina practicable a todo elemento de escenografía con el que el intérprete puede interaccionar, en este sentido será practicable tanto una plataforma donde se pueda subir, como una puerta que pueda abrirse, cerrarse y pasar de un lado a otro.

⁴²⁸ Base con ruedas, que puede estar hecha de madera o metal y sobre la que se coloca el decorado que debe entrar y moverse por el suelo del escenario.

Con el cambio, unos árboles se mueven desde la izquierda y la derecha cerrando el espacio, llevando la acción al medio del bosque y, mientras el protagonista camina por el primer término⁴²⁹, por detrás de esos árboles se ve corre a Asno delante de unos guardias, quienes al toparse con el ogro se frenan atemorizados y luego de éste lanzarles un rugido huyen despavoridos. Ambos personajes se quedan solos, después de Asno, con canción incluida (dónde los árboles se van moviendo), insistiese tozudamente, Shrek acepta que lo acompañe en su aventura.

En oscuro y unas leves luces en azul entran los guardias de Lord Farquaad presentando la escena siguiente, con el azul subiendo de intensidad a lo largo del breve número de presentación del personaje quien aparece con una sombra a contraluz después disimular que se abre una puerta y se asiste a la escena de la tortura de la galleta de jengibre, quien está pegada a una gran bandeja de cocina. En mitad de la escena un guardia anuncia que tienen al espejo mágico, que entra desde arriba. Con este espejo logrado mediante una proyección, se reproduce casi de manera literal la misma escena de la película, donde el villano escoge a su princesa. De esta escena, aprovechando el oscuro del escenario con el Espejo mágico intentando explicar el pasado de Fiona, se encadena sin pausa con la escena siguiente, en la torre de Fiona, donde se presenta al personaje.

Una torre que tendrá hasta la altura donde están las actrices 2 metros aprox. Durante la canción aparece el personaje cuando es una niña, cuando es adolescente y cuando es adulta, cantando que espera al caballero que la rescate. En oscuro cae un telón delante de la torre, mientras salen Asno y Shrek, cuando se ilumina la escena se ve el castillo de Duloc en el telón. Aparece un cabezudo, que huye al ver al ogro y comienza una canción con los bailarines vestidos como muñecos de cuerda, saliendo de los arboles del telón, al final de la misma uno de los muñecos, mientras sube el telón del castillo, presenta Lord Farquaad, quien aparece encima de otro castillo, de donde termina bajando para concluir el número de baile y música con el resto de bailarines. Se produce una pequeña interacción con el publico por parte del villano, pidiéndoles que aplaudan un poco más y acto seguido cuando se está por producir el sorteo para elegir al afortunado para rescatar a Fiona, aparece Shrek lo que provoca que los habitantes de Duloc (los muñecos), salgan corriendo. En el enfrentamiento entre protagonista y villano, el primero resulta convencido para rescatar a la princesa y a cambio recuperar

⁴²⁹ Se dice "primer término" al espacio del escenario que está más cercano al arco de embocadura y por lo tanto del público.

su ciénaga (igual que en el cine). Para terminar la escena los árboles-patas de los laterales se cierran nuevamente ocultando el castillo, además de oscurecer la escena.

La escena siguiente comienza con el ogro y el burro caminando por el escenario y una pasarela que rodea al foso de orquesta. Cuando regresan al centro del escenario, empieza la canción, *Travel Song*, se abren los árboles, solo unos metros, y el giratorio del suelo se empieza mover, al mismo tiempo que detrás de una ferma⁴³⁰ desfilan una serie de títeres algunos muy reconocibles, como el Gato con Botas, otros más generales y otros que hacen referencia a otros musicales como la jirafa a *El Rey León*. Terminando la canción por la derecha va entrando el puente colgante por el que se accede al castillo donde está encerrada Fiona, esta escena es bastante oscura, ambientada con efecto de humo saliendo aleatoriamente desde abajo.

Al bajar del puente la escena está completamente a oscuras, solo se usa un perseguidor⁴³¹, para disimular los árboles-patas⁴³² que cierran el escenario, Shrek encuentra un yelmo y se va dejando solo a Asno en escena.

En la oscuridad se abren los ojos de la Dragona, de a poco se va iluminando la escena, aparece un coro de pequeñas dragonas y del monstruo, que solo se llega a ver hasta el cuello durante toda la escena.

Al parecer en la versión de Broadway (como se refleja en el DVD), la canción y el número de la Dragona es completamente distinta a la del musical de Madrid⁴³³. Desde la misma música y letra (las canciones tienen nombre distinto: *Donkey Pot Pie/ Por Siempre*), hasta el propio títere. En esta versión la canción tiene un toque más de coro góspel, mientras que en el de Madrid la canta una sola voz.

⁴³⁰ Elemento de escenografía que integrado en el conjunto y apariencia general del decorado sirve para ocultar lo que no se debe ver del escenario, por ejemplo: los edificios de una ciudad tras una ventana.

⁴³¹ Equipo de iluminación conocido como cañón perseguidor o simplemente perseguidor que se usa para acompañar exclusivamente a un actor (dos como máximo) mientras se mueve por la escena.

⁴³² En el argot teatral, las patas son los elementos dispuestos a izquierda y derecha del escenario y que sirven para ocultar lo que no se quiere que se vea del escenario, aquello precisamente que siendo parte de del escenario no forma parte de la escena, como por ejemplo elementos de escenografía o utilería que quedan por salir a escena, tramoyistas o actores que están por salir a escena. Generalmente están fijas pero en este caso estas se mueven a lo ancho del escenario configurando un telón corto. A pesar de que todos los términos relacionados al mundo del espacio escénico serán explicados, sobre esta cuestión puede consultarse: Rafael Portillo & Jesús Casado, *Abecedario del teatro*. Madrid. Centro de Documentación Teatral INAEM, 1988.

⁴³³ En el montaje de Londres se utilizó la misma canción que aparece en el de Madrid y lo mismo ocurre con la marioneta que en ambos montajes son similares. Ver la página web del musical de Londres: www.shrekthemusical.co.uk

Después de un número de danza de unos esqueletos, puesto para dar tiempo a cambiar del decorado, vuelve a entrar la torre de Fiona, esta vez sin la biblioteca que se veía en el número anterior, y con unos rompimientos al fondo simulando un castillo en ruinas más el panorama⁴³⁴ en tono gris.

Al oír los quejidos de Shrek trepando por la torre, la princesa se acuesta en su cama simulando estar dormida, el ogro al verla así, la sacude para despertarla. Este momento, que para Fiona es lo que llevaba esperando toda su vida, hace que empiece a cantar haciendo que el ogro haga todas las cosas que se supone haga un caballero.

Se oye un grito de Asno la torre comienza a girar (supongo que en la base del mismo giratorio del principio), mientras los protagonistas descienden como si de las escaleras de la torre se tratase. cuando el piso vuelve a estar plano, Fiona, que sigue cantando, le pregunta a Shrek si mató al dragón, y en ese momento detrás de un rugido y Asno vuelve a aparecer la cabeza por un lateral del escenario. Es una escena muy oscura, con los fondos del castillo y la dragona acechando detrás de una ferma móvil con sillares al estilo de un muro. Después de toda una secuencia en la que Shrek pelea contra los esqueletos y patas con forma de trozos de castillo cruzan de un lado al otro el escenario, cae una reja delante de la dragona. Se cierran la patas de árboles y acaba la canción iluminándose cada vez más la escena y en el compás final de la canción, se abren los árboles dejando ver el panorama en un tono de atardecer, el sol gigante, que después se convertirá en la luna icónica de la obra, tanto en cine como teatro, y un telón de tiras por delante de esta pieza.

Luego del diálogo, presente también en el cine, en el que Fiona descubre que Shrek es un ogro y es hace casi de noche, se va por un el lateral izquierdo, simulando que allí está la cueva donde pasará la noche. La escena se queda vacía por un segundo y vuelve a aparecer la princesa detrás de las tiras, con una luz verde a contraluz, más su voz en Off se da la impresión de que se transforma en ogro y se hace oscuro total.

Con luz de noche entran nuevamente el ogro y el burro sobre el giratorio que se eleva mientras están encima, simulando el acantilado de una montaña, con la luna al fondo, proyectada sobre la pieza del sol, Shrek canta la canción final del primer acto, la cual

⁴³⁴ Telón, generalmente fabricado en fibras sintéticas, puede ser de color blanco o gris y es último telón visible por el público. Se tiñe e color mediante la iluminación y cuando es curvo se denomina ciclorama.

termina con Fiona, que aparece como ogro por el fondo, y Asno cantando en a tres voces.

El segundo acto comienza con el telón de boca abriéndose a la italiana, Fiona encima del giratorio elevado a una altura un metro aproximadamente y el sol de amanecer subiendo al fondo. Cuando la princesa baja del giratorio, éste se oculta bajándose hacia el suelo. Durante la canción canta con un pájaro al que los agudos extremos de su voz hace explotar y del otro lado, aparece sobre otra parte de este giratorio un reno (inflable) con el que también tiene un juego cómico. Unas ratas cruzan el escenario perseguidas por el flautista de Hamelin, vuelve a caer el telón de boca, pero dejando unos 15 cm hasta el suelo y tiene lugar un número de claqué con unos bailarines vestidos con frac y zapatos tematizados para que parezcan ratas. Al terminar la canción se cierran los árboles y aparecen Shrek y Asno.

Durante la canción *I Think I Got You Beat*, de la escena siguiente es cuando la princesa y el ogro empiezan a congeniar. Con respecto al decorado, de a poco se abren algunas de las patas de arboles dejando ver al fondo el panorama.

En oscuro entra el carcelero de Lord Farquaad, quien le anuncia que la princesa ha sido rescatada, cuando se enciende la luz aparece el villano en una bañera, con el Espejo mágico detrás, la pregunta de si quiere invitar a su padre a la boda, desencadena la canción de la escena, esta se desarrolla en la bañera, y cuando cambia la melodía ésta se parte en dos y desaparece por los lados, dejando a Farquaad en el suelo. Para el final de la canción se hizo oscuro, solo se queda una luz sobre el personaje y los árboles están todos cerrados, los cuales se abren cuando el enano desaparece de escena, dejando ver a los tres protagonistas entrando desde el fondo. Se ve el panorama en tonos azules, el sol y delante de este un rompimiento⁴³⁵ de árboles, más otras patas de árboles en medio de la escena.

Al comienzo de la canción, que cantará Asno y que será acompañando por un coro de "ratonas ciegas" que aparecen al desplazarse unas de las patas de arboles a la izquierda del escenario, Shrek y Fiona hacen como que se van y se sientan en la parte de atrás del escenario, justo por delante de las patas de arboles que se mueven al comienzo de la canción. Al ser una escena con la luz muy tenue, el granero, pieza que va a enmarcar la

⁴³⁵ Rompimiento es aquel telón que tiene agujeros por los que favorezca la acción dramática o que no tenga una forma regular.

escena siguiente, aparece sobre el escenario (previsiblemente desde arriba), pero aprecia al acabar la canción.

Entorna al granero gira la acción en la que Fiona se esconde para no ser vista como ogro, el burro la encuentra de esa forma y Shrek canta por la parte de afuera del decorado, la canción *When Words Fail*. La escena de Asno y Fiona ocurre por detrás del elemento y se los ve gracias a una gasa⁴³⁶ pintada.

Al amanecer, en la escena, siguiente con el sol saliendo (aparece desde abajo), y al frente del granero se da el malentendido, ya mencionado al describir la película.

Farquaad aparece en un caballo de "plástico" acompañados de unos guardias y en ese mismo caballo, "marcha atrás se va con Fiona". Al marcharse y aparecer asno Shrek comienza a cantar *Build a Wall*, en medio de la canción los árboles-patas se cierran, dejando un hueco en el centro por donde el ogro saldrá de escena.

Por el lado opuesto al que éste se va comienzan a entrar todos los personajes de cuentos, la acción transcurre en medio del bosque. en esta escena es cuando todos estos personajes cantan por la revolución de ellos mismos para plantarle cara ellos mismos a Farquaad. pero no se aprecia ninguna bandera, la cual da título a la canción *Freak Flag*.

La escena siguiente entra con los árboles cerrándose y apareciendo a derecha e izquierda, en dos carras una carretilla con un montón de piedras y el cartel de "peligro con el ogro" de la casa de Shrek. Entra Asno quien comienza a poner en fila las piedras de la carretilla y a continuación Shrek sobresaltado preguntándole que está haciendo. Esta escena reproduce de manera casi literal lo que ocurre en la película.

Los árboles se abren al compás de las trompetas, se ve el gran rosetón de la catedral y al cura delante, unos monjes y guardias entrando por los laterales y desde el fondo por un lado Farquaad y por otro Fiona. Cuando están a punto de que el cura los declare esposos, Shrek irrumpe desde el patio de butacas, se produce otra interacción del villano con el público y el ogro vuelve a cantar el tema del principio de la obra, *Big Bright Beautyfull World*, que provoca que Fiona, confundida, abandone el escenario. En ese instante, los personajes de cuento asaltan la catedral, aparece el padre de Farquaad, que

⁴³⁶ Telón con una trama abierta, lo que provoca que sea traslúcido, se fabrican en varios colores, aunque los más habituales son el negro y el blanco, se puede pintar y permite jugar con la iluminación, dado que cuando se lo ilumina frontalmente se ve un telón opaco, pero si se ilumina lo que hay detrás entonces se vuelve traslúcido.

es uno de los enanos de Blancanieves, en medio de la confusión que hay en la escena aparece Fiona convertida en ogro, el villano quiere apresarla y la Dragona rompiendo el rosetón y tragándose a Farquaad concluye la tensión de la acción.

Los protagonistas se besan y sobre el altar Fiona comienza a girar y elevarse mientras en Off se dicen las palabras del encantamiento y al igual que en la película, al terminar estas palabras, sigue siendo ogro.

La canción final de la obra es con los tres protagonistas más los personajes de cuento, la Dragona sigue al fondo hasta que los protagonistas avanzan a la pasarela, en ese momento los árboles se cierran.

Se vuelven a abrir cuando la canción pasa a Pinocho y compañía, en esta parte, además, la coreografía está montada sobre el giratorio, por lo que se ve a los actores desfilando, sin mover los pies, de derecha a izquierda. Para el beso final de la obra Shrek, Fiona y Asno, se elevan con el practicable por encima de los otros personajes

Oscuro y para los saludos finales, aparecen un teclado, una batería, más un micrófono y Shrek comienza a cantar la canción *I'm a Believer*, la cual desde la película, todo el público asocia a esta historia. Como esta canción se utiliza para los saludos aparecen todos los personajes que aparecieron en la obra Farquaad, Fiona niña y adolescente, etcétera. Telón final⁴³⁷.

No se dan más detalles para que no resulte excesivamente tedioso, ni repetitivo al reseñar el montaje de Madrid, que es el que centra este estudio. También las imágenes que puedan funcionar como ilustración, se incluirán en el capítulo siguiente, así como comparaciones concretas, donde dichas imágenes puedan ser todavía mucho más ilustrativas y de esta manera el discurso sea fluido y no haya que estar yendo y viniendo en la lectura.

Una cuestión que se apuntó al comentar la canción de la Dragona y que llama poderosamente la atención es que hay algunos puntos en común importantes en los que hay mayor similitud entre el musical de Londres y Madrid, que entre Nueva York y Madrid. Esta situación no invalida lo hecho hasta ahora, ni requiere incluir una reseña completa del montaje londinense, por los siguientes motivos:

⁴³⁷ En el argot teatral se denomina telón final la caída del telón de boca que marca el final de la función.

Se estableció desde el principio una relación entre el lugar de origen de la obra y del mismo género, en este caso Broadway y el lugar donde se montó la obra en cuestión, en este caso Madrid, es cierto que aún queda por ver lo que ocurrió en este montaje.

La diferencia y similitud entre Nueva York-Madrid y Madrid-Londres corresponde a momentos puntuales, por lo que el grueso de la obra sigue siendo el mismo para los tres montajes.

Para la pregunta que se quiere resolver en este trabajo, incluir la reseña de Londres no es necesaria, por lo que añadirla alargaría innecesariamente el trabajo.

Por último esta situación prueba que esta producción cuando ha sido llevada a otros lados, distintos de Broadway, no ha salido tan "enlatada" como otras obras musicales.

Yendo directamente a la cuestión de la escenografía en *Shrek, the Musical*, lo que más destaca es la utilización del suelo móvil, tanto en desplazamientos horizontales como verticales controlados mediante mando a distancia. Este elemento le permite al escenógrafo y al directos contar con movimientos de escenografía completamente a vista del público y completamente integrados en la escena, lo que permite agilizar los cambios de manera considerable. El otro elemento, el cual también está presente en el montaje de Madrid, son los árboles-patas, que funcionan como un telón corto⁴³⁸ y que se abren cierra constantemente durante toda la obra. En un plano puramente abstracto, es probable que este elemento, el telón corto, haya que considerarlo en el planteamiento escenográfico de cualquier obra que requiera grandes cambios de escenografía en muy poco tiempo y sin interrumpir la acción teatral.

Otra disposición interesante y que también se repite en Madrid es la pasarela que rodea al foso de orquesta, muy interesantemente aprovechada en este montaje que consigue ampliar el espacio de actuación en un escenario, presumiblemente poco profundo⁴³⁹. También es importante ver como las terminaciones del decorado si bien son muy limpias, en las patas-árboles o en el granero por ejemplo, son terminaciones puramente

⁴³⁸ Se dice telón corto al elemento escenográfico ya sea hecho en tela, papel o como en este caso madera que cubre todo el ancho de escenario, que oculta totalmente una parte de este al público y cuya finalidad es poder hacer cambios grandes de escenografía sin necesidad de parar la acción escénica.

⁴³⁹ El Broadway Theatre, donde se estrenó esta obra la distancia del proscenio al fondo es de 16,55 m, relativamente poco si se tiene en cuenta que la embocadura abre a 14,20 m. Ver: www.shubert.nyc/theatres/broadway

de pintura, es decir bidimensionales, lo que acercan al concepto global a un planteamiento bastante tradicional en ese aspecto.

Por último, aunque no esté directamente en el campo la escenografía, si influye en el modo y tiempo para hacer los cambios del a misma, es un montaje bastante oscuro desde el punto de vista de iluminación, estando la mayoría de las escenas en penumbra o con una caída de luz importante hacia los laterales de escenario. Aún teniendo en cuenta que la iluminación teatral siempre pierde en intensidad al ser grabada ya sea cine o video, sin ser esto una crítica o juicio de valor hacia esta puesta en escena, lo cierto es que es una manera de iluminar, muy diferente (muy teatral también) a lo que se pudo ver en Madrid.

5.- Shrek, el musical:

A pesar de que hay una continuidad y proximidad lógica en esta parte del estudio, se optó por hacer la reseña del montaje en Madrid en un capítulo aparte (la cual será un poco más detallada que la del montaje neoyorquino), para remarcar aun más, si cabe, que es la obra sobre la que se hace este trabajo. Del mismo modo aunque es inevitable a la hora de hacer la reseña aludir a la acción teatral, se buscará encaminar el relato a la cuestión que centra este estudio, la escenografía.

También el motivo por el cual se hace esta reseña antes de reflexionar, propiamente sobre la escenografía es para dar una visión de conjunto del montaje, para que después sea más sencillo hacer referencia a unos elementos u otros y por otra parte también establecer una coherencia discursiva que va desde el cuento de Steig, la película de Dreamworks, el musical de Broadway y por último el de Madrid.

5.1.- El musical de Madrid:

El telón de boca con la frente de Shrek y el arco de embocadura tematizado como si de dos grandes árboles se tratase reciben al público. La obra comienza con Shrek de niño y sus padres el día que cumple 7 años. En la introducción del número musical, *Un mundo bello y brillante*, al mismo tiempo que le celebran el cumpleaños, los padres le dicen que como todos los ogros, tiene que marcharse de casa y encontrar una ciénaga alejada del mundo donde vivir, en cuanto el pequeño Shrek se queda solo en escena, en un extremo del escenario aparece la pequeña princesa Fiona y sus padres que la acompañan a la torre donde va a quedar encerrada hasta que alguien la rescate. Se sucede el número musical arriba mencionado donde Shrek intenta jugar con el coro, vestidos de campesinos y pastores, cantando ellos lo maravilloso que es todo, pero huyendo o dejando de lado al pequeño Shrek, así en una voz en Off del Shrek adulto donde cuenta que finalmente encontró una ciénaga apestosa y con los primeros compases de la siguiente canción, que es el número de presentación de Shrek como personaje, con truco teatral de lo más tradicional, el pequeño Shrek sale por un lado de

las patas móviles en americana⁴⁴⁰, y por el otro entra Shrek grande ya cantando el final de la canción, al mismo tiempo que al fondo se abre el segundo telón corto, compuesto también por patas móviles en americana, y aparece al público la casa de Shrek, y esta avanza hacia la boca del escenario. Acá aparece la primera gran diferencia desde el punto de vista de la escenografía (sin contar el telón de boca), y es que mientras que en Broadway la casa se intuye a partir de tres carras, en este caso la casa es un elemento claramente reconocible en el montaje.

Termina el número con Shrek entrando a la casa por una especie de escalera que esta por el exterior de esta.

La escena siguiente es la expulsión de las criaturas de cuento a la ciénaga de Shrek, hay una breve presentación hablada con dos guardias y los personajes de los cuentos que termina con el primer número musical de los personajes de cuento (freaks como se los llamaba en la producción española) con la canción *Una vida cruel*; al final de este número vuelve a salir Shrek de su casa, por las misma escalera por las que salió en la escena anterior, sobresaltado por todo ese alboroto, habla con Pinocho, Peter Pan y compañía e intenta echarlos de su tranquilo y solitario pantano, estos le piden que se enfrente a Lord Farquaad y después de un breve número musical lo convencen para que vaya a ver al malo de la historia. Los personajes de cuento rematan la escena con un breve número musical, mientras entran a la casa de Shrek y esta gira levemente.

En la escena siguiente avanzan dos de las patas del primer telón corto, al mismo tiempo que la casa de Shrek retrocede hacia el fondo del escenario y se oculta tras el segundo telón corto que se cierra por completo. En esta escena aparece Shrek con un mapa y perdido por el bosque intentando llegar a Duloc, cuando de repente desde el hombro izquierdo⁴⁴¹ escapando de dos guardias que vienen persiguiéndolo, aparece Asno, que choca con Shrek y se cae. Esta escena reproduce, de manera casi exacta lo que sucede en la película (también ocurre en Broadway), los guardias al ver a Shrek huyen despavoridos. Asno, como en la película queda muy agradecido con el protagonista y le pide quedarse con él y que lo deje acompañarlo hasta Duloc, lo que al tratarse de una

⁴⁴⁰ Sistema de movimiento de telones, en el que éstos se desplazan en sentido horizontal, es decir de izquierda a derecha, viceversa o del centro del escenario hacia los lados, como sucede en *Shrek, el musical*.

⁴⁴¹ En el argot teatral, se denomina hombros al espacio del espacio escénico que va desde el final de la embocadura hasta el muro más próximo de esta manera existen, normalmente, hombro izquierdo y hombro derecho, pero no siempre tienen las mismas dimensiones.

pieza musical, deriva en la canción que además sirve de presentación de Asno, *No digas no*.

Después de este número musical que acaba, escenográficamente hablando, con el telón de patas de primer término completamente cerrado. Se pasa, en un cambio bastante rápido, al interior del castillo de Lord Farquaad en Duloc, para la escena, que también aparece en la película y que es casi idéntica, conocida como escena de “la Galleta de jengibre”. Los diálogos entre Farquaad y la Galleta son esencialmente los mismos que en el cine, con la excepción de que el relato de la princesa Fiona, que en el cine hace el Espejo mágico (del cuento de Blancanieves) y en la obra de Madrid lo dice todo la Galleta de jengibre. Desde el punto de vista escenográfico, la escena se compone de un telón oscuro al fondo, con un rompimiento, en el centro con forma de arco apuntado. Otro elemento corpóreo que hace de reja del rompimiento. Una segadora⁴⁴², para el momento que aparece Lord Farquaad y la plancha en la que está colocada la Galleta. Esta escena acaba con un baile del coro masculino, que siempre acompañará al personaje de Farquaad, mientras éste se marcha. El cambio a la escena siguiente se realiza en un oscuro en el que sale a toda velocidad la plancha de la Galleta, mientras bajan del telar⁴⁴³ los dos castillos de Duloc.

Aquí se produce la gran diferencia desde el punto de vista narrativo de la puesta en escena, entre el montaje de Madrid y el de Nueva York (por lo que se ha podido comprobar también con el de Londres), ya que en el montaje español se pasa de la escena de la Galleta a la llegada de Shrek a Duloc, y en el caso estadounidense, de la misma escena se pasa a la de la Torre de Fiona. Este cambio está motivado no tanto por conservar una narrativa lo más pegada a la película, como que responde a una cuestión técnica, referente al tiempo y personas disponibles para hacer el cambio de escenografía de una escena a otra.

La escena comienza con Shrek y Asno acercándose al primer castillo que tiene un especie de portón levadizo, en el camino se cruzan con un cabezudo quien al ver a Shrek huye despavorido, en su huida choca con el castillo y se cae. Esta es una escena

⁴⁴² Se dice segadora al equipo o equipos de iluminación que para crear un efecto puntual y concreto se colocan apuntando directamente hacia el público y que provoca que se lo deslumbre y como su propio nombre indica lo siegue.

⁴⁴³ Telar: Es el espacio que queda por encima del arco de embocadura y que llega hasta el peine y donde se esconden verticalmente los elementos de escenografía, así como aloja la maquinaria y elementos necesarios para su movimiento.

muy parecida a la que aparece en el cine (lo mismo ocurre en Broadway), cuando los protagonistas llegan a las puertas de Duloc. Una vez el ogro intenta entrar por la puerta del castillo y ve que no entra por que es demasiado pequeña. Desaparece el primer castillo y con el segundo castillo, (que desde el comienzo de la escena estaba ya montado) al fondo, el coro hace una escena cantada y bailada, sobre la base de la misma canción, *Duloc* que aparece en la película⁴⁴⁴ cuando Asno y Shrek accionan la palanca de la caseta de información en la entrada de la ciudad. Este baile sirve de entrada a la canción de presentación de Lord Farquaad, quien, en el momento en que la música lo marca, aparece cuando las puertas del castillo se abren. Este número termina con el sorteo para ver quién es el elegido, de entre los habitantes de Duloc para ir a rescatar a la princesa Fiona (los habitantes como tal nunca aparecen), justo en ese momento aparecen Shrek y Asno. Al ver a Shrek la corte de Farquaad sale corriendo, algunos se esconden tras el castillo. Luego de que villano y héroe intercambien algunas palabras, este último acepta ir a rescatar a la princesa.



De izquierda a derecha: Imagen de la película con la canción *Duloc*, la misma canción en el musical de Broadway y abajo en el montaje madrileño.

⁴⁴⁴ Esta canción y la de *I'm a Believer*, son las únicas de la película que aparecen en el musical.

Después de que se cierran y abran la primera fila de patas móviles, aparece la torre de Fiona, donde la protagonista, cantará su canción de presentación, *Hoy va suceder*. Esta escena se presenta totalmente novedosa con respecto a lo visto en el cine, porque en la gran pantalla, no existe presentación de la princesa Fiona como tal, se la ve primero como parte del relato del Espejo mágico a Lord Farquaad y después propiamente a ella cuando Shrek aterriza en el piso de la celda donde está encerrada a la espera de su príncipe rescatador. En el musical aparece primero en lo alto de la torre, Fiona cuando tiene alrededor de siete años, cantando la primera parte de la canción y después del estribillo y al son de: “hoy día...” sale por un lado de la torre y por el otro sale Fiona adolescente, canta la siguiente estrofa de la canción y de la misma forma que la Fiona niña, sale por un lado y por el otro finalmente aparece Fiona en la edad del personaje, la cual canta la tercera estrofa de la canción y después del: “hoy día...” Para el estribillo final salen las otras dos Fionas que estaban escondidas y cantan a coro la parte final de la canción. Esta es probablemente una de las escenas mejor conseguidas de todo el musical, ya que tanto en la versión inglesa como en la española, es una escena que siempre ha funcionado muy bien (el público siempre aplaude después del número).



Torre de Fiona en Broadway y Torre de Fiona en Madrid.

Como se puede apreciar en las fotografías la pieza de Madrid es sensiblemente más alta que la del montaje original, aunque ambas conservan una estructura similar y en el conjunto de los elementos en escena, se puede decir, que la escena no varía de un montaje a otro.

En la escena del puente que atraviesan Asno y Shrek para llegar al castillo de Fiona, hay una primera parte que se desarrolla delante de un medio telón⁴⁴⁵ que recuerda a una selva, acá se inicia una canción de Asno, *Canción de viaje*, que se canta a coro con otra cantante entre cajas⁴⁴⁶ y va acompañado con un juego de marionetas tras este telón, igual que ocurre en Broadway, pero sin la plataforma giratoria. Cuando suben al puente hay una pausa en el ritmo de la canción para terminar cuando llegan al otro, en esta parte la canción pasa de Asno a Shrek. Al bajar del puente, el ogro encuentra un yelmo, cae el telón del castillo negro, Shrek se va buscando como subir a la torre de Fiona, dejando a Asno solo y medio a oscuras. A continuación aparece la Dragona.

⁴⁴⁵ Medio telón porque cubre la mitad de la escena en sentido vertical, en este caso del piso del escenario para arriba.

⁴⁴⁶ "Entre cajas" expresión que se usa en el ámbito teatral para referirse a quien está ubicado en los hombros tras la patas y fuera de la vista del público. Otras expresiones que significan lo mismo son entre bastidores, entre bambalinas (esta es menos precisa en cuanto los términos) o usando la terminología inglesa en backstage.

La escena de la Dragona, es otro de los momentos estelares de la obra, realmente muy conseguido. La acción se desarrolla entre Asno, un coro masculino, que interpretan a los caballeros que quedaron atrapados cuando intentaban rescatar a la princesa y la Dragona, que en la obra musical es una marioneta que se mueve entre cuatro y cinco personas. Se reproduce la secuencia de la película en la que Asno se queda atrapado por la Dragona. Pero en el musical se le da voz y toda la escena es una canción, *Por siempre*, que canta una voz femenina, que está en el elenco casi exclusivamente para este número (realiza otros coros, pero tiene este papel que es casi protagonista) y que canta desde los hombros, generando la ilusión en el público de que es el propio títere el que canta. En la primera parte de la canción la Dragona se dedica a perseguir a Asno, diciéndole que la princesa es suya, hasta que termina por rodear y atraparlo entre su cola y sus patas, dando la impresión de que la marioneta se sienta. Asno comienza a cantarle una pequeña canción que la enamora, con lo que se llega la segunda parte de la canción en la que también hay una persecución, pero esta vez es la Dragona que está enamorada de Asno y por eso no lo quiere dejar marchar.



Foto de taller de la Dragona de Broadway y foto de ensayo de la Dragona de España.

Las fotos muestran para que visualmente sea fácil entender la diferencia entre una marioneta y otra. Se escogieron estas fotografías de taller o de ensayo y no de sus respectivas representaciones, porque son suficientes y las que mejor explican la

diferencia entre un caso y otro. Además, salvando el caso de la canción, es lo que realmente da a la escena una apariencia específica, porque se trata de un elemento tan llamativo, que en cuando aparezca en escena el espectador pondrá su atención en ella.

La escena acaba en oscuro para que la Dragona desaparezca lo más rápido posible, mientras baja un bastidor⁴⁴⁷ que representa el interior de la celda donde está encerrada la princesa, también aparece Fiona entrándose su propia cama, y preparando todo para hacerse la dormida en cuanto oye los ruidos de Shrek al trepar por la torre. Esta escena también reproduce casi al milímetro lo que ocurre en la gran pantalla, culmina en una canción de Fiona, *Es así como ha de ser*, donde Fiona le cuenta a Shrek como se había imaginado que sería el encuentro con su rescatador. Esta canción sirve de enlace con la escena siguiente, ya que en un momento de la canción ella pregunta por “el dragón que muerto está”. Lo que propicia que, en ese momento, entren Asno y la Dragona, se produce la persecución final, esta vez de la Dragona hacia, Asno, Shrek y Fiona.

La pobre bestia se queda atrapada después de que Shrek con una espada que se encuentra en un lugar de la escena corta unas cuerdas (imaginarias) y una gran reja cae dejando de un lado a los tres protagonistas y del otro a la Dragona. Con el gran solo final de la Dragona, además se cierran las patas móviles de primer término dejando a los tres protagonistas solos ya fuera del castillo.

Es ahora cuando Fiona le pide a Shrek que se quite el yelmo, para que pueda verle el rostro, Shrek accede y, como sucede en el cine, la princesa se decepciona amargamente al ver que su ansiado rescatador no es un príncipe si no un ogro. En el transcurso de la escena las patas móviles se abrieron dejando ver las rocas tras las cuales Fiona insiste en pasar la noche, al ver que está anocheciendo, toda esta secuencia transcurre de forma prácticamente literal a como ocurre en la película. Concluye con Asno y Shrek hablando a la luz de la inmensa luna llena, para finalizar el primer acto empieza la canción *Quisiera ser*, en la que Shrek contesta a la pregunta de Asno, de si pudiese elegir, que es lo que sería, distinto de un ogro. De alguna manera y aun teniendo en cuenta la ligereza que pueda tener este musical, con este número se profundiza ampliamente en la sensación de rechazo y hasta desasosiego que siente el ogro en la película (se ha podido

⁴⁴⁷ Estructura, tradicionalmente de madera, aunque puede ser también en metal donde se fija y tablero de madera, tela o cualquier otro material, confiriéndole la rigidez necesaria para poder colgarlo o anclarlo al suelo. Demostrando originaria relación entre pintura y escenografía, es equivalente a los bastidores utilizados en pintura, solo que de mayor tamaño los utilizados para escenografía.

comprobar que en el libro es distinto) y dando rienda suelta a imaginar aquello que podría ser, haciendo alusión lo que cualquier espectador puede llegar a imaginar cuando lee cualquier historia de aventuras. La canción además termina con en el musical de Broadway, con Fiona transformada en ogro y cantando a tres voces entre Shrek y Asno el estribillo final de la canción y cuando acaba baja el telón provocando un buen aplauso por parte del público. Escenográficamente hablando la gran diferencia entre un montaje y otro está en el suelo móvil que tienen en Nueva York , pero no en Madrid y la carra con la cueva, que si está en la producción española, pero no en la estadounidense.

El segundo acto empieza con Fiona saliendo de la cueva donde había pasado la noche, al son de los primeros compases de la canción: *Buenos días*, canción bastante alegre y cómica a la vez. Recordando la misma situación de la película, cuando la princesa se despierta camina por el bosque y a cantar con los animalitos. De esta misma manera, la protagonista canta con un pajarito que asoma desde un árbol hasta que en el *crescendo* de la canción, el pájaro explota (igual que en Broadway), después se pone a bailar con un reno que empieza a asomarse por el hombro opuesto, hasta que en la emoción del baile éste sale por los aire y la princesa se queda con su cornamenta en las manos. Acto seguido aparecen dos ratas y tras ellas el flautista de Hamelin, quejándose de que no consigue hacer que las ratas lo sigan, en ese preciso momento empieza el baile con el coro, que en un movimiento de telón, aparecen acompañando Fiona en un número de claqué.



Escena de baile de claqué de Fiona con las ratas, Nueva York.



Misma escena y personajes, pero en Madrid.

Cuando acaba esta canción, Shrek y Asno aparecen desde el fondo del escenario sorprendidos por el notable cambio de humor de la princesa Fiona, con respecto al día anterior y en una pequeña acción hablada Fiona pregunta cómo es Lord Farquaad, ellos responden con mucha ironía (igual que en el cine y Nueva York), medio indignada por las bromas, contesta que no le importa ya que, después de una horrible infancia, por fin está teniendo suerte y lo que obtiene por parte del ogro es una sonora carcajada. Esto da pie al comienzo de la siguiente canción: *Lo mío fue peor*, donde al final de la misma Shrek y Fiona empiezan a darse cuenta, por una afinidad escatológica, que no son tan diferentes. La canción y la escena termina con las patas móviles de primer término cerrándose por completo.

En oscuro la acción se transporta al interior del castillo de Lord Farquaad, en el vestidor del mismo, en el está el coro masculino que hace las veces de su corte y que al comienzo y final de la escena, al igual que hacen en la escena de “la Galleta de jengibre” cantan una entradilla donde alaban al villano, también está Telonius, quien sería una especie de carcelero y el propio Lord Farquaad. La acción comienza con el villano preguntándole a Telonius, por los preparativos de la boda, este contesta que está todo listo y le pregunta si quiere que inviten a su padre, Lord Farquaad contesta enojado y comienza la canción: *La balada de Farquaad*, en ella hay un número de baile por parte de coro y a mitad de la canción, cuando cambia el tono de la música, Farquaad, se va a hacia su vestidor, con ayuda de dos bailarines, le dan la vuelta y este se sube en la pieza donde hay un número cómico de danza ejecutado por propio villano mientras

canta. Esta pieza también es similar al musical de Londres y no al de Broadway donde, como se ha podido comprobar lo que aparece en la escena es una bañera en lugar del vestidor, pero en este caso la canción y la música son iguales en los tres montajes (excepto el idioma, pero no afecta en la comparación).

La escena acaba en oscuro y en un cambio rápido, se pasa otra vez al bosque, dónde desde el fondo Fiona y Shrek riendo y caminando alegremente llevando un par de globos en la mano, reproduciendo también una secuencia de la película con la diferencia de que en el cine es un momento que transcurre bajo una canción incidental y en el teatro no (tanto en Nueva York, como Madrid), esta acción sirve de transición entre una escena y otra, donde se muestra el flirteo propio de los enamorados cuando aún no son del todo conscientes que lo están. En este coqueteo dejan un poco apartado a Asno, quien si se da cuenta de todo lo que está pasando. Quien acompañado de las Ratonas ciegas, tres cantantes del elenco femenino, canta: *El paso debes dar*. Canción que comienza al mismo ritmo que baja el granero. Es cuanto menos curioso que la utilización de estos personajes de cuento (las ratonas ciegas), varía bastante de la película al musical teatral. Mientras en el cine aparecen al principio de la historia, son tres ratones (varones) con acento inglés⁴⁴⁸ y algo gordos. En ambos montajes teatrales aparecen casi al final, son tres ratonas (mujeres evidentemente) y con un estilo de "vedette" de musical muy acentuado. Enfatizando lo "físicamente atractivo" de las bailarinas pero manteniéndose dentro de esa idea del musical de Shrek como una obra destinada a un público infantil.

Para la siguiente escena, la cual por cambios de decorado, es probablemente la más larga de todo el musical, ya que no hay ningún cambio desde la escena anterior hasta que esta termina, lo que contrasta mucho con la dinámica de toda la obra. Como en Broadway, se reproduce casi literalmente todo lo que ocurre en la película desde que Fiona entra en el granero porque se está poniendo el Sol, hasta que Shrek se acerca con el girasol y escucha a Asno y Fiona hablando y se produce el ya mencionado malentendido.

La única diferencia llamativa con respecto a la película es que en esta escena, cuando Shrek llega con la flor para Fiona lo hace cantando, *Cuando las palabras fallan*, y lo realmente llamativo es que en la letra empieza diciendo exactamente lo mismo que en la

⁴⁴⁸ Se está tomando como referencia la traducción y doblaje de la película hecho en España.

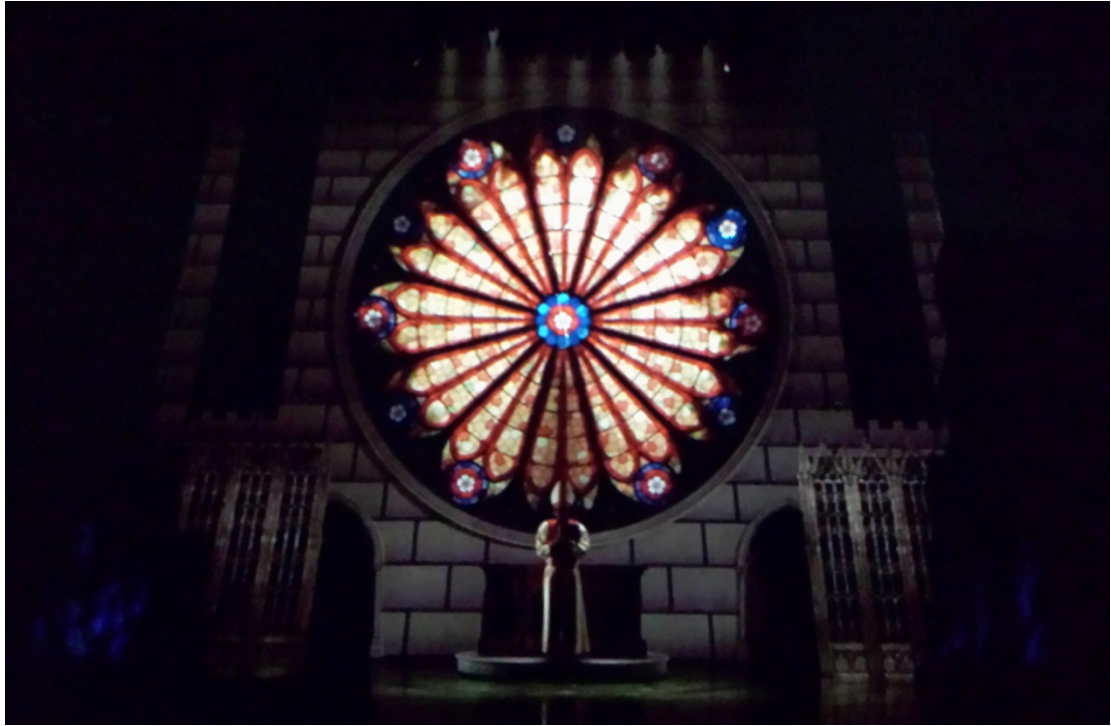
película. Al final de esta canción es cuando oye parte de lo que Fiona está hablando con Asno, triste y cabizbajo tira la flor y se va.

La escena siguiente continua siendo en el mismo espacio, pero simulando que es de día, Fiona aparece nuevamente como una princesa, cantando una estrofa de la canción del comienzo del segundo acto, agarrando la flor que Shrek había tirado al suelo; cuando aparece el protagonista, la princesa se acerca para contarle su secreto y éste le responde tirándole la flor al suelo y contestándole que ya la oyó la noche anterior, en medio de ese malentendido, al son de las trompetas aparece Lord Farquaad a lomos de su caballo "de mármol", luego de pedirle la mano y darle la escritura de propiedad de la ciénaga a Shrek se marchan Farquaad y Fiona junto con los guardias para casarse ese mismo día. En el momento que se están yendo el burro se despierta preguntándole a Shrek qué está pasando, lo que provoca el enfrentamiento entre los dos amigos y Shrek comienza a cantar, *El muro* y junto con la música las patas móviles de primer término se cierran por completo.

Cuando se vuelven a abrir las patas al final de la canción, reaparece la casa de Shrek donde están las criaturas de cuento quejándose porque ahora los quieren echar de la ciénaga y con la misma acción que en el musical original (en cuanto a desarrollo de los personajes), cantan: *Orgullo freak*, se dan cuenta que tienen que ir ellos mismos a plantarle cara a Lord Farquaad. Esta escena es en cierta forma un homenaje a *Los Miserables*. Aunque como se comentó en la versión original no hay bandera, en otras versiones, como puede ser la londinense o la de la gira por Estados Unidos si.

Sin oscuro y ningún tipo de cambio escenográfico, en lo que salen todos los personajes y queda la casa de Shrek sola, aparece Asno con una carretilla con unas piedras con las que se pone a dividir la ciénaga, después que coloca dos piedras entra Shrek, preguntándole que es lo que está haciendo, Asno contesta que un muro y en cierta manera reproduce la situación de la película cuando se vuelven a encontrar los amigos en la ciénaga. En el musical la escena transcurre que poco a poco los dos personajes avanzan hacia la boca, para que a mitad de la acción puedan cerrarse nuevamente las patas móviles de primer término. Al final de la escena cuando los dos personajes vuelven a ser amigos, se dan cuenta de que la boda va a comenzar y salen corriendo. A diferencia de la película, todavía no reaparece la Dragona.

La escena siguiente es la de la boda y tiene hasta el final el mismo decorado de iglesia, que aparece tras abrirse nuevamente las patas móviles de primer término, que habían quedado cerradas a mitad de la escena anterior. Al abrirse vemos unos monjes, el obispo y a Fiona que esperan a que entre, por un lateral Lord Farquaad, el obispo comienza a officiar la ceremonia cuando Shrek irrumpe en la iglesia diciéndole a Fiona, que no puede casarse con el villano, la princesa le responde que llega un poco tarde y Farquaad se burla del ogro al darse cuenta que está enamorado de la princesa, se repite la canción, *Un mundo bello y brillante*, canción lenta donde Shrek declara todo su amor y al final de la misma, Fiona abandona la escena abrumada. Justo en ese momento entran en escena todos los personajes de cuento que vienen a reclamar el lugar que les "corresponde en Duloc" y llegan con un personaje inesperado, el padre de Farquaad y aprovechan para decir lo que todo el mundo sabía (público y personajes de la obra) que el villano es un enano. En ese momento vuelve a aparecer Fiona, pero convertida en ogro, Farquaad al verla se horroriza, entra en cólera dice a los guardias que la apresen, toma la corona que está sobre el altar, pero en ese instante aparece Asno y tras él la Dragona, quién de un bocado se come a Lord Farquaad y después de que Asno le dé un beso también se va. En ese momento Fiona y Shrek se besan también y Fiona se eleva por los aires rompiendo el encantamiento que la hacía tener dos aspectos, pero para su sorpresa sigue siendo un ogro. Shrek le dice que aún es muy hermosa y todos a coro cantan la penúltima canción, *Esta es mi historia*.



Escena de la boda en Broadway.



Escena de la boda en Madrid.

En esta escena hay un cambio considerable en cuanto a escenografía entre un montaje y otro. Más adelante se entrará en detalle de esta parte del decorado en Madrid, con independencia de la apariencia que en Broadway recuerda más la película, pero desde el punto de vista de acción escénica en lo que más influye es en la manera de entrar de la Dragona, lo cual está motivado por el decorado posibilitando una u otra entrada y por la propia configuración de la marioneta.

Cuando acaba la canción en un oscuro desaparece el altar y entra todo el elenco de la manera tradicional, para los saludos, también aparece por primera vez quien puso la voz de la Dragona, quién aparece con un traje que recuerda la piel de la marioneta y después

de que entran todos empieza la única canción reconocible de la película, *I'm a beliver* (que también aparece al final del todo en el cine) y después de esta canción cae el telón final.

Es un montaje que en líneas generales, al igual que su predecesor estadounidense, recuerda mucho a la película de dibujos animados, pero tampoco deja de tener su personalidad propia, como en el caso de las canciones, ya que como se ha señalado solo aparecen dos de las que están presentes en el cine.

Comparativamente entre los dos montajes teatrales, el libreto y la música son idénticos, con la excepción de la canción de la Dragona y el idioma. Lo que realmente los diferencia es la puesta en escena, el vestuario, la iluminación son diferentes, lo mismo ocurre con la coreografía y la dirección, y especialmente relacionado con estos dos aspectos también ocurre con la escenografía. Es muy interesante para este trabajo anotar cómo a pesar de partir de conceptos idénticos en la escenografía y sin entrar a valorar lo acertado o no de cada propuesta, cómo el elegir un determinado elemento cambia no solo lo que ve el público de la escenografía, sino también la coreografía o el movimiento de los actores. Un ejemplo bien ilustrativo de esta cuestión es el suelo.





Final del Acto I, *Quisiera ser*, Madrid. Página anterior: Comienzo Acto II, *Morning Person*, Broadway.

Aunque se trate de escenas diferentes, las imágenes ilustran claramente lo que se plantea, sin entrar en una cuestión de recursos económicos, cuando se opta por una u otra opción, los resultados y las posibilidades que ofrecen son diferentes y condicionan no solo al propio decorado, sino a otras áreas del teatro.

Al repasar la historia del género tanto en España como en Estados Unidos, se pudo observar lo importante de factor escenográfico en el musical, incluso en su definición se dio cabida a la cuestión visual. Ahora, lo que se está empezando a vislumbrar es que incluso en dos obras esencialmente idénticas y atadas fuertemente a un referente visual muy marcado, la película, la escenografía resulta determinante en el desarrollo de la puesta en escena, porque influye de manera decisiva en el movimiento de actores, bailes y en la iluminación también. Tampoco se está proclamando la supremacía o imposición de esta disciplina teatral sobre el resto, porque existe, en teoría un trabajo de diálogo entre las partes, director, escenógrafo, coreógrafo, etcétera, por lo que no es descabellado hablar de proceso (escenográfico).

Por último y para enlazar con el punto siguiente, se vio en el montaje de Broadway como el edificio teatral, condicionaba el planteamiento escenográfico, por ello y porque en la metodología de la escenografía esta conocer el espacio en el que se va a alojar la propuesta, se va hablar del espacio concreto del montaje madrileño.

5.2.- Elección del teatro y sus características:

El teatro elegido en Madrid para el montaje de *Shrek, el musical*, fue el Teatro Nuevo Apolo ubicado en la Plaza Tirso de Molina. Inaugurado en 1932 con la zarzuela “La verbena de la Paloma”, fue construido por los dueños del quemado Teatro Apolo, aunque bajo el nombre de Teatro Progreso, ya que por aquel entonces la Plaza Tirso de Molina se llamaba de ese modo. Más tarde se convirtió en cine, con el nombre de cine Progreso y después pasó a llamarse Teatro Nuevo Apolo.

El teatro se encuentra en el centro de Madrid en el límite entre el que se conoce como barrio del Centro y el barrio de Lavapiés. A 500 metros de la Puerta del Sol (punto fácilmente reconocible por todo el mundo como centro de Madrid) y a unos 1000 metros de la plaza de Callao y por lo tanto de la Gran Vía, la calle del espectáculo por excelencia de la capital de España. Desde su construcción, allá por el año 1910, primero albergando sala de teatro exclusivamente y poco a poco con la aparición del cine muchos teatros pasaron a ser salas de cine y se construyeron otros nuevos. En un comienzo los espectáculos que se representaban en esas salas eran zarzuelas, género chico, del que fue considerado como “la catedral del género chico”⁴⁴⁹, revista y todo tipo de obras comerciales que atrajesen al público. Lo mismo ocurrió con el cine, salas destinadas a los grandes estrenos de Hollywood y también al cine local⁴⁵⁰.

Se podría tener, la Gran Vía madrileña como la calle Broadway de Nueva York, pero en comparación la primera tiene un volumen de producciones y estrenos por año infinitamente más bajo que la calle neoyorquina. No solo que hay menos salas, lo cual hace que matemáticamente sea imposible que la Gran Vía pueda llegar a un número similar, sino que además los espectáculos por norma general aguantan mucho más en cartel y lo que es mucho más importante se producen muchos más estrenos a nivel mundial, es decir obras, que se representan por primera vez en el mundo⁴⁵¹.

⁴⁴⁹ Rosa Peralta Gilabert, *Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio*. Madrid. Ed. Fundamentos, 2007. p. 90.

⁴⁵⁰ Para profundizar un poco más sobre la historia de este teatro se puede consultar el artículo de Antonio Castro, *Teatro Nuevo Apolo: el antiguo Progreso (1932)*. Madrid. Revista de la Unión de Actores, invierno 2011.

⁴⁵¹ Es cierto que en el circuito de Broadway es común que las obras tengan un período de rodaje previo por distintas ciudades. Pero aún así es una situación que no tiene analogía en el territorio español.

Con todo esto, a lo que se apunta es a que la red de “teatros comerciales”⁴⁵² es mucho más pequeña en Madrid que en Nueva York desde muchos puntos de vista entre los que cabe destacar ahora:

El geográfico, lo que quiere decir que en Madrid, fuera de la Gran Vía no hay zonas de teatros próximos unos de otros que se dediquen a espectáculos musicales y este tipo de salas que aspiran a tener grandes montajes, se ubican casi exclusivamente en la ya mencionada calle madrileña. Por lo que el teatro al que se llevó la obra de la que es objeto este estudio, si bien está relativamente cerca de lo que se podría considerar la “Broadway” madrileña, no está propiamente en la zona más comercial. Lo que fue, como se verá más adelante, uno de los motivos por los el musical no aguantó los meses que se esperaba en cartel.

La pregunta que queda en el aire es ¿Por qué se eligió entonces este espacio? El factor decisivo para elegir este espacio, además del acuerdo de reparto de dinero de las entradas entre el productor y empresario del teatro, que consistía en que no se pagaba alquiler y lo que se recaudase por la taquilla del teatro se lo quedaba el teatro y lo que se recaudase por internet, se lo quedaba la compañía Theatre Properties, S.L. que es la encargada de la puesta en escena de la obra en cuestión⁴⁵³.

Lo que fue determinante es la negativa del productor de *Shrek, el musical*, a pagar el canon que la SGAE⁴⁵⁴ exige en los teatro de la calle Gran Vía. Esta entidad privada es la que monopoliza en el ámbito del mundo del espectáculo español el cobro de los derechos de autor de obras de teatro, conciertos, etc.

Según la ley en España que regula los derechos de autor, que bajo el título de “Ley de propiedad intelectual” la cual establece en sus primeros artículos lo siguiente:

"Artículo 1:

La propiedad intelectual de una obra literaria, artística o científica corresponde

⁴⁵² Entiéndase por teatros comerciales aquellas salas que programan espectáculos sin contar con grandes subvenciones por parte del Estado y lo que prima es que atraigan al público, distinto de lo que pueda llegar a ocurrir, en Madrid y España en general, en la red de teatros nacionales o que reciben algún tipo de subvención por parte del INAEM, están vinculados al CDN, etcétera.

⁴⁵³ Además señalar que este tipo de acuerdo vino motivado, entre otras razones porque esta empresa ya había trabajado en este teatro, con los musicales de *Peter Pan* y *Annie*, unos meses antes de la puesta en escena de *Shrek, el musical*. Por otra parte esta información se aporta por una conversación directa mantenida con el director de la productora.

⁴⁵⁴ SGAE (Sociedad General de Autores y Editores)

al autor por el solo hecho de su creación.

Artículo 2:

La propiedad intelectual está integrada por derechos de carácter personal y patrimonial, que atribuyen al autor la plena disposición y el derecho exclusivo a la explotación de la obra, sin más limitaciones que las establecidas en la Ley.

Artículo 3:

Los derechos de autor son independientes, compatibles y acumulables con:

1.º La propiedad y otros derechos que tengan por objeto la cosa material a la que está incorporada la creación intelectual.

2.º Los derechos de propiedad industrial que puedan existir sobre la obra.

3.º Los otros derechos de propiedad intelectual reconocidos en el Libro II de la presente Ley.(...)

Artículo 5:

1. Se considera autor a la persona natural que crea alguna obra literaria, artística o científica.

2. No obstante, de la protección que esta Ley concede al autor se podrán beneficiar personas jurídicas en los casos expresamente previstos en ella"⁴⁵⁵.

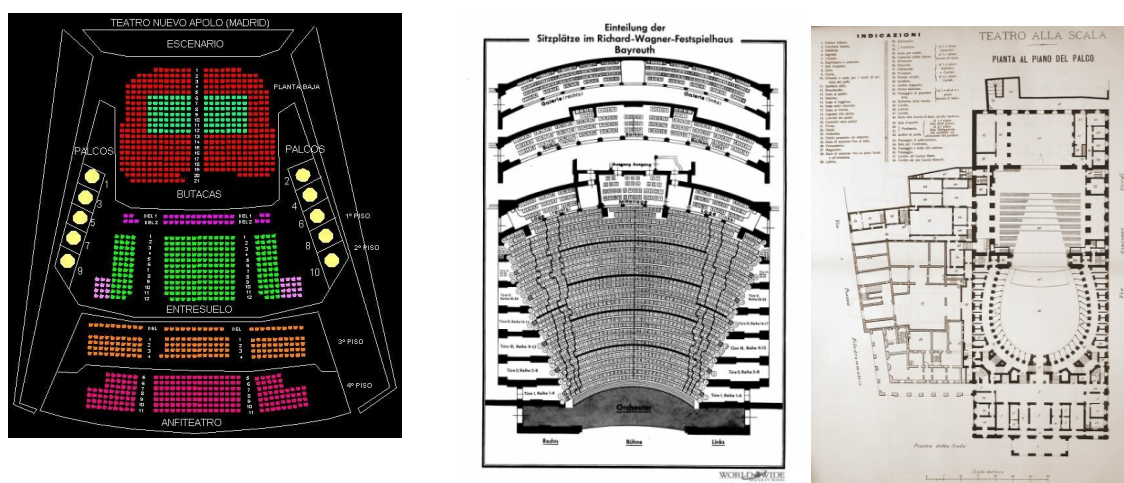
No está en la naturaleza de este trabajo hacer una investigación jurídica, así que baste con citar aquí, los primeros artículos de la Ley, donde se recoge el espíritu de la misma. Lo que no puedo citar, porque no viene especificado en ningún lado son quienes deben ser esas “personas jurídicas” del segundo párrafo del artículo 5. Por lo que entendiendo que la SGAE, puede ser una de esas personas, no se especifica que tenga la exclusividad en lo que se refiere a la recaudación y control de los derechos de propiedad intelectual.

Por lo tanto, en el tema que ocupa, sin entrar a hacer juicios de valor, es perfectamente comprensible que el director de la productora Theatre Properties, S.L., se negase a trabajar en teatros donde se exigiese trabajar con dicha empresa dedicada a la gestión de

⁴⁵⁵ Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia. «BOE» núm. 97, de 22/04/1996.

los derechos de autor.

El teatro cuenta con unas 1300 butacas aproximadamente, lo que lo convierten en una sala bastante grande y apta para grandes espectáculos. El hecho de que fuese construido por los dueños del Teatro Apolo, que como se sabe se representaban en el obras de zarzuela principalmente y que este teatro, el Nuevo Apolo, hiciese su apertura con una obra de este género, da la pauta que desde su origen fue pensado como un teatro para grandes espectáculos. La disposición del patio de butacas es una mezcla entre el teatro wagneriano y el teatro de “herradura”. Como se puede ver en las imágenes de más abajo, en la de la izquierda está la planta del patio de butacas del Teatro Nuevo Apolo, en el centro la planta de teatro de Bayreuth (teatro diseñado por Wagner) y a la derecha la planta de un teatro de herradura (la Scala de Milán en este caso). Muestran como el patio de butacas del teatro madrileño recuerda mucho al teatro wagneriano, porque hay muchos niveles y la amplitud de la sala crece a lo alto y largo y no hacia los lados, sin embargo al colocar una serie de palcos a los lados en el primer nivel por encima del patio de butacas, hace que tenga una ligera referncia a los teatros de herradura.



De izq. a der.: Nuevo Apolo, Bayreuth y La Scala.

En lo que al espacio escénico se refiere, la realidad es que en 2011⁴⁵⁶, para el montaje de *Shrek, el musical*, era un espacio que se presentaba viejo. Esta afirmación no la hago tanto por los elementos de tramoya, como el peine, aún de madera y en bastante mal estado o el suelo del escenario, también en mal estado, sino por la propia construcción

⁴⁵⁶ Se hace la puntualización de la fecha porque es conocido que en 2013, comenzó a llevar la gestión del teatro una empresa distinta a la que había en 2011 y si bien en la última visita, informal, al teatro fue en febrero de 2014, en la cual pasé al escenario, no pude apreciar ningún tipo de reforma en el equipamiento técnico, pero no puedo afirmarlo con rotundidad en el momento de realizar el presente estudio.

arquitectónica, pensada para el tiempo en que la escenografía consistía exclusivamente en telones pintados, donde la tridimensionalidad de la escenografía era simulada y no real, esto se traduce en que es un escenario donde los hombros son casi inexistentes, en el hombro derecho⁴⁵⁷ el espacio desde la embocadura a la pared es de 1,5 metros y en el izquierdo igual, sin embargo en este último hay una pequeña chácena⁴⁵⁸. Y al fondo también el escenario tiene una ligera pendiente, propia de los escenarios antiguos para favorecer la perspectiva de los telones pintados de la escenografía. Lo cierto es que aunque el sistema de varas contrapesadas del teatro, tuviese un buen mantenimiento, desde el punto de vista del espacio escénico, no es el mejor teatro para trabajar con un montaje de las dimensiones de *Shrek, el musical*. Más adelante cuando se hable específicamente del montaje de la escenografía se verá el porqué esta afirmación.

En resumen, lo que se puede sacar en claro, es que para elegir el teatro donde hacer el montaje de *Shrek, el musical*, lo que se tuvo en cuenta fue, en orden de importancia:

La no obligación de trabajar con la SGAE.

El acuerdo económico con el empresario del teatro.

La capacidad de la sala.

Espacio adecuado para la escenografía y el desarrollo de la obra.

Como se puede observar primaron para la elección del teatro los factores económicos, sobre los aspectos artísticos o técnicos. Esto que puede resultar extraño desde una lectura puramente artística y pueda dar a pensar en lo excesivamente preocupado por parte del productor en sacar rédito económico de su inversión, sobre los otros aspectos del espectáculo. Si se analiza con detenimiento lo cierto es que en la mayoría de las

⁴⁵⁷ Hablando desde el punto de vista del actor o técnico, no de público. Esta será la referencia que se use a lo largo de todo el estudio. Esta es una apreciación bastante arbitraria y cambiante. Como ejemplo de esta situación que a menudo genera confusión en el mundo del teatro, en el teatro del Liceo de Barcelona, se optó por poner nombre a los hombros.

⁴⁵⁸ Chácena (Capilla en Latinoamérica), es un espacio, que por lo general se encuentra al fondo del escenario, el cual que fuera, del espacio de acción del telar, dicho de otro modo, tiene un techo distinto del resto del espacio escénico.

producciones que se llevan a cabo en el mundo⁴⁵⁹ se piensa primero en donde se va a montar la obra, antes incluso de saber el que se va poner específicamente en escena.

Por lo que los diseñadores siempre trabajan con unas limitaciones o premisas, en cuanto al espacio, conocidas de antemano. La pregunta estaría entonces en si se tuvo en cuenta el espacio a la hora de plantear la escenografía, tanto en sus dimensiones como en la dotación técnica del mismo.

De momento se dejará sin contestar por que no es vital para el desarrollo de este estudio ahora. Sin embargo debe anotarse como un interrogante intrínseco a la escenografía, es decir, tener presente el espacio teatral a la hora de desarrollar la propuesta.

⁴⁵⁹ Se incluye en el término a Nueva York, Londres o Alemania, ya que estos lugares son famosos por contar con grandes espacios teatrales, pero incluso en estos lugares, a la hora de plantear un nuevo montaje vaya por delante la elección de la sala al diseño del espectáculo en todos sus aspectos.

6.- Planteamiento escenográfico:

En este punto se abordará de lleno en la razón principal de este estudio, dónde se expondrá desde el origen lo que fue el planteamiento escenográfico de *Shrek, el musical*, y todos los pormenores que hubieron, en la construcción, montaje y durante la representación. Es vital este punto para entender lo que se adelantaba al final del capítulo anterior: como la escenografía condiciona cualquier puesta en escena, más allá del propio decorado y su relación con el espacio teatral de la naturaleza que sea.

Con la exposición de este caso concreto, se espera sentar las bases para comprender la escenografía como un proceso y dejar bastante claro cuál es el papel que debería desempeñar el escenógrafo en todo el proceso de la puesta en escena de un musical, género que junto con la ópera, son de los que pueden llegar a ser más complejos por la cantidad de cambios de decorado que se requiere, más la cantidad de interpretes en escena.

Para ello antes de entrar en el aspecto concreto del musical es importante definir donde entra el escenógrafo en el proceso comunicativo de la puesta en escena, para después abordar la definición del escenógrafo, para con esa base entrar en *Shrek, el musical*.

Es importante volver a señalar que se está siguiendo una metodología que intenta reproducir el proceso creativo artístico visual, donde cae la escenografía, donde siempre se plantean grandes esbozos al principio, los cuales se van definiendo de manera conjunta, pero donde se puede dejar por momentos algunos lados más definidos que otros, para nunca perder la visión global. En este sentido lo que se ha hecho hasta ahora es plantear un marco general, donde ha esbozado lo necesario sobre el caso concreto el estudio, para en este instante empezar a definir la idea central del trabajo.

6.1.- El escenógrafo en el conjunto de la puesta en escena:

La intención de este apartado es abordar donde entra el escenógrafo y la escenografía en el proceso comunicativo del teatro, por lo que es de vital importancia que en este momento se tenga en cuenta la figura del público. Figura que en el ámbito teatral es tan clara y obvia, que en muchos casos se olvida su importancia. Si hubiese que decir quiénes son las personas más importantes en cualquier tipo de representación

teatral, sin lugar a dudas, es el público, porque sin él no hay representación. El teatro desde sus orígenes se hizo para ser representado delante de unos espectadores. Sin entrar a desarrollar la evolución del teatro en sus orígenes⁴⁶⁰, se puede establecer que desde la antigüedad clásica el teatro necesita del espectador.

No es, ni fue posible, hablar de teatro, sin tener en cuenta que este se desarrolla hacia un público. Esto no quiere decir que el autor, los actores y demás integrantes del teatro no sean importantes, incluso también indispensables para que el teatro suceda, pero como en aquel dilema que dice: “Si un árbol se cae en el bosque y no hay nadie para oír cómo se cae ¿Se produce sonido?” se puede formular la siguiente pregunta: Si se representa una obra y no hay nadie como espectador ¿Se produce el teatro? En ambos casos la respuesta es no.

Adoptando un enfoque de teoría de la comunicación, se puede entender el teatro como sistema de comunicación. A pesar que autores como Pavis, cuestiona el modelo que se va seguir y propone el suyo propio⁴⁶¹, en este caso se va utilizar como referencia, de manera libre, el modelo de Shannon⁴⁶². El modelo propuesto por Pavis puede ser muy interesante desde un enfoque semiótico, pero en el amplio y pormenorizado análisis que hace de la puesta en escena centrándose en las diferencias entre texto escrito, texto hablado y puesta en escena, así como centrándose en la figura del director de escena, la cuestión de la escenografía la aborda de manera muy tangencial, de hecho no termina nunca de referirse directamente a esta como tal, eludiendo el hecho de que el escenógrafo también propone, o tiene algo que decir sobre aspecto fundamental de la puesta en escena que llega directamente al público, como es la escenografía.

⁴⁶⁰ Sobre este tema se puede consultar: Juan Bautista Pagán, *Dionisos : De los orígenes del teatro, Síntesis histórica del teatro [y] George Nathan y el teatro americano*. San Juan de Puerto Rico. Biblioteca de autores Puertorriqueños, 1957; Margot Berthold. *Historia social del teatro*. Madrid. Ed. Guadarrama, 1979; o Robert Pignarre, *Historia del teatro*. Buenos Aires. EUDEBA, 1965.

⁴⁶¹ Ver Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos : teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona. Ed. Paidós, 2000.

⁴⁶² C.E. Shannon (1916-2001), matemático e ingeniero electrónico estadounidense, graduado por la Universidad de Michigan, estuvo como ayudante de investigación en Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT), donde estudió sobre álgebra booleana. En 1940 publicó *Una teoría matemática de la comunicación*, donde presentó el modelo que voy a usar en este estudio. Este modelo se puede consultar en distinto libro sobre teoría de la comunicación como por ejemplo: Alfonso Monsalve Ramírez, *Teoría de Información y Comunicación Social*. Quito. Editorial Abya- Yala, 2003. p. 23-24.

Por eso se va a entender el teatro como un sistema de comunicación⁴⁶³, que no es bidireccional como en una conversación, pero que tampoco es necesariamente unidireccional, ya que como intentaré demostrar, el público no es un receptor puramente pasivo. Además este modelo permite situarse en un plano más general, necesario para entender el concepto que se desarrolla en este punto.

Los componentes de este sistema de comunicación son:

1.- Los protagonistas: Se dividen en dos categorías, emisor y receptor. Son los que participan del proceso comunicativo.

El emisor: realiza un trabajo expresivo sería los actores y demás intérpretes, el autor o autores de la obra como puede ser el caso del musical donde está el compositor y el libretista y estarían también aunque de una forma "indirecta", el director de escena, escenógrafo, figurinista e iluminador.

El receptor: realiza un trabajo receptivo, es en este caso el público.

2.- La materia expresiva: es la sustancia real o perceptible que el emisor modifica para hacerla relevante al receptor en el proceso de comunicación. Hay tres tipos de materia expresiva catalogados, a saber:

Naturales: hace referencia a objetos inanimados presentes en la naturaleza.

El cuerpo: ya sea el humano, como el de los animales.

Los artificios: los creados en sociedad humana.

En el caso del teatro se debe considerar tanto el cuerpo, en este caso el humano exclusivamente y también el artificio. Porque está absolutamente claro que el teatro es un artificio socio-cultural propio y exclusivo del ser humano, pero al mismo tiempo está el trabajo de los actores, los cuales utilizan su cuerpo y son indispensables para hacer teatro, por lo tanto se deben considerar tanto el cuerpo como los artificios como materia expresiva.

⁴⁶³ Sobre los conceptos que se irán desarrollando más abajo además de a Alfonso Monsalve Ramírez, se puede consultar a Manuel Martín Serrano, *Teoría de la Comunicación*, Madrid. Ed. Visor, 1985.

3.- Las expresiones: son las modificaciones que en la materia expresiva hace el emisor, en este caso los gestos del actor sobre el escenario, como también pueden serlo la escenografía o el vestuario.

4.- Las señales: son modulaciones de energía o cambios en el canal que a partir de las expresiones son captadas por el receptor, por ejemplo los cambios de entonación, el paso de una parte hablada a una cantado, un cambio de iluminación.

5.- El canal: es el medio físico por el que circulan las señales, en el caso del teatro el aire y la luz.

6.- Los instrumentos: que se distinguen entre biológicos y tecnológicos son la dotación para comunicar:

Biológicos: son los órganos que se emplean para comunicar. En teatro habría que considerar prácticamente todos los sentidos por parte del emisor y receptor. Es muy evidente que los intérpretes (emisores), usan su cuerpo para comunicar, están los gestos, la palabra y todos sus movimientos, por parte del público (receptor), tiene la vista, el oído para recibir la información, pero también las manos y su voz, como cuando aplauden u ovacionan durante o al final de la representación.

Tecnológicos: son los accesorios que se emplean para comunicar. En el teatro, podría considerarse al propio teatro como un accesorio tecnológico, aunque en parte es cierto, no tiene sentido quedarse en ese punto ya que sería considerar como emisor exclusivamente al autor de la obra. Se entiende que si lo es, pero además hay que considerar dentro del teatro, en la puesta en escena, el vestuario, utilería, iluminación o escenografía, como instrumentos tecnológicos.

7.- Las representaciones: son reglas o normas para compartir el sentido o significado. En el caso del teatro parece bastante claro por el propio marco del teatro, la división en los teatros convencionales entre público y escena, los cuales aún en teatros a la italiana, comparten el mismo espacio, pero que por propia convención del teatro, mientras ocurre la representación están en tiempos casi independientes, aun cuando en algunas obras se rompe esta frontera y se interactúa con el público, pero incluso estas acciones se enmarcan dentro de la propia representación, ya que nunca son gratuitas y siempre están controladas por parte los actores y demás integrantes de la escena. El teatro juega con la

capacidad imaginativa del ser humano, ya que es capaz de transportarlo, en tiempo real⁴⁶⁴, al tiempo y lugar de la acción escénica.

Las representaciones funcionan como la clave que une los siguientes elementos:

Objeto de referencia: aquello sobre lo que versa la comunicación, la historia de la obra, en este caso.

Los mensajes: son las informaciones sobre el objeto de referencia. Lo que va sucediendo durante la obra y el o los temas que trata la obra.

La pauta expresiva: es la regla por la que el emisor une objeto de referencia y mensaje. En el caso del teatro, la actuación, en el sentido más literal del término.

La pauta receptiva: es la regla por la que receptor relaciona mensaje percibido con el objeto de referencia. Como el espectador ve y oye lo que está sucediendo en el espacio de la representación.

Lo que primero que pone de manifiesto este breve análisis, es que el teatro como sistema de comunicación es bastante complejo. Estableciendo como base que el teatro funciona como un conjunto, donde se articulan un número amplio de personas, con roles diferentes, las cuales, todas, inciden de manera directa o indirecta, con mayor o menor relevancia en el conjunto global de la puesta en escena. Por este motivo, al encarar este análisis, se habla del teatro como conjunto indivisible, donde todos esos roles juegan un papel determinante en el conjunto. Sin establecer que todos tengan el mismo peso, lo que se asume es que la falta o alteración en uno de estos roles, (que conforman el emisor), hace que el resultado de lo que llega al público sea distinto.

En el apartado de protagonistas es muy interesante el hecho de tener muchas personas bajo el paraguas de “emisor” y que se pueden diferenciar, a su vez en dos categorías, emisores directos y emisores indirectos:

⁴⁶⁴ El teatro siempre es una representación que se da en vivo, por lo tanto todo sucede, independientemente de las elipsis temporales que la historia que se está contado adopte, en tiempo real.

Emisores directos:

El autor o autores, diferenciándolos sobre todo cuando se trata de una obra musical, donde está el autor de la música o compositor y el autor del libreto, incluso puede llegar a haber un letrista, que es quién se encarga de la letra de las canciones.

Los actores o intérpretes, ya que en el caso de los géneros musicales se encuentran, tanto los cantantes como los músicos que tocan en directo la música⁴⁶⁵. Los intérpretes son los encargados de dar forma física a lo expresado por los autores en el papel, tanto los actores y cantantes moviéndose, cantando y hablando por el escenario, como los músicos con sus instrumentos haciendo vibrar el aire para sacar las notas escritas en la partitura. Son imprescindibles también, como se apuntó más arriba, porque el teatro, en cualquiera de sus géneros, se escribe para ser representado, no para ser leído, su receptor debe estar sentado en el patio de butacas del edificio teatral, no en un sofá de su casa. Todo el mundo sabe que no es lo mismo, por ejemplo, leer *Romeo y Julieta*, que verla interpretada en un escenario, del mismo modo que no es lo mismo leer, o incluso escuchar una versión grabada de *La Bohème*, que disfrutar de ese espectáculo en vivo. También hay que entender que los actores, músicos y cantantes no son meros ejecutores de lo que los autores han escrito, sino que son intérpretes de aquello, esto quiere decir hacen propia la intención de comunicar de los autores y aportan con su interpretación los matices físicos necesarios para que la obra llegue al público.

En resumen se puede asumir que hay dos grupos, autores e intérpretes y ambos son emisores directos. Los autores porque son de los parten las ideas que a través del teatro se quieren comunicar, los que establecen las bases, la estructura y el marco de la historia en la obra de teatro. Sin ellos no habría obra. Estos son los que se entienden como emisores directos porque son los que tienen una conexión directa con el público, (entiéndase receptor) ya sea por estar físicamente enfrente suyo, como por estar intelectualmente en el germen de la obra, aun cuando éste es conocido en mayor o menor medida por el público, (como puede ser el caso de la obra que centra este trabajo, *Shrek, el musical*) no invalida el hecho de que lo representado encima del escenario, tenga como punto de partida al autor y por consiguiente esté en relación directa con el público.

⁴⁶⁵ En algunos espectáculos de teatro musical actuales, por motivos económicos y porque la tecnología actual lo permite, no hay músicos tocando en directo, sino que se escucha la orquesta grabada.

Emisores indirectos:

El conocido como equipo artístico, a saber el director de escena, escenógrafo, diseñador de vestuario, diseñador de iluminación y coreógrafo son, a mi entender, emisores indirectos. Emisores porque inciden en la materia expresiva por lo que su trabajo es percibido por el público. Pero todo este equipo trabaja al servicio de la obra (puede entenderse autor) y de los actores, de manera que inciden indirectamente sobre la materia expresiva, pero nunca son vistos u oídos por el público, sino que lo que el público percibe es su acción sobre la escena. Ya sean los decorados, los trajes, la ambientación o el movimiento de los actores. Existe una máxima dentro del mundo del teatro referente a estas disciplinas que explica muy bien esta cuestión: la escenografía, el vestuario y la luz para ser perfectos deben verse bien y apreciarse, pero nunca deben sobresalir por encima del trabajo de los actores o trascender de la propia historia de la obra. Aunque la inclusión del director de escena, dentro de este grupo, pueda parecer extraña, dado que en muchos casos, como en la ópera por ejemplo, pueden dar una interpretación muy personal de las obras que dirigen. Esta interpretación no deja de ser sobre un texto o una partitura escrito por otros y es sobre dichos elementos que el director de escena trabaja, puede funcionar como referencia en el espectador, sí, pero la base del teatro siguen siendo el texto y los intérpretes, y el director trabaja hacia estos dos elementos (texto e intérpretes) y es el que de alguna manera coordina toda la puesta en escena, pero en la percepción por parte del público de dicha puesta en escena, la figura del director queda como referencia y es por este motivo se incluye al director de escena en el grupo de los emisores indirectos.

Por último también se debe tener en cuenta dentro del grupo de emisores indirectos a todo el equipo técnico de una función teatral, desde el regidor, sastras, maquilladoras, técnicos de luces, de sonido hasta técnicos de maquinaria o tramoyistas. Todo este equipo es el responsable de que la “ilusión del teatro” se materialice. Son los encargados de que todo esté en su sitio en el momento oportuno y generar esa ilusión de que todo lo que transcurre durante la representación ocurre solo, sin ningún tipo de ayuda. Por ejemplo, en los movimientos de decorado siempre hay un maquinista detrás y un regidor que da la orden en el momento preciso, o en un cambio de una escena a otra donde los actores deben cambiarse en segundo, allí están las sastras para estos lleguen a la siguiente escena, vestidos de manera completamente diferente.

Establecer las diferencia entre emisores directos e indirectos, no supone ningún juicio de valor de las distintas tareas que son necesarias para llevar a cabo una representación teatral, sino que se pretende poder abarcar la multitud de protagonistas emisores que actúan sobre la materia expresiva, diferenciándolos por la manera de incidir sobre la misma.

La materia expresiva, en la definición de todos los elementos que interviene en el sistema de comunicación solo se clasificó atendiendo a los tipos catalogación que hay según su naturaleza y se ubicó entre el cuerpo y el artificio, por las razones ya mencionadas. Si bien es cierto que seguramente habrá que considerar el artificio como materia expresiva central dentro de lo que es teatro y el cuerpo como un elemento secundario, aunque el cuerpo esté presente en el teatro y es completamente innegable e irrenunciable su presencia, está utilizado en un marco específico, claramente delimitado y que pertenece exclusivamente un ámbito cultural del ser humano.

Lo que queda por responder es qué es la materia expresiva en teatro. Lo que se propone para este análisis es considerar la materia expresiva teatral como una situación espacio-temporal, en la que el espacio que comprende el patio de butacas del teatro más el escenario, y el tiempo desde que se abre la sala al público hasta que acaba la función. Es cuando la obra se transforma en algo vivo⁴⁶⁶ y se da en un espacio y tiempo claramente delimitados, el escenario, desde que se apagan las luces de sala hasta el telón final. Se incluye el patio de butacas, no porque en algunos montajes la representación se apropie también de este espacio, sino porque es el espacio del público, del receptor. Además se considera el tiempo desde el momento en que se abre la sala, porque es un tiempo que está controlado por parte los que forman los emisores en el teatro⁴⁶⁷, además es un tiempo de preparación tanto para el público que se acomoda en sus asientos y se va mentalizando para lo que está a punto de recibir, como para todo el equipo que está esperando detrás del telón de embocadura, pendiente y a la expectativa, no solo de hacer una buena representación, sino con la incógnita de cómo va reaccionar el público. Sobre este hecho hay un dato muy curioso, antiguamente los telones de embocadura contaban con una hendidura a través de la cual se podía observar al público antes de que empezase la obra, mientras estaba el telón echado, lo que de alguna manera revela esa

⁴⁶⁶ Sobre el proceso de puesta en escena el ya citado artículo de Patrice Pavis, *Del texto a la escena, un parto difícil* es realmente muy interesante.

⁴⁶⁷ En este caso puede ir desde el director de escena, escenógrafo e iluminador hasta el regidor y demás técnicos.

necesidad por parte de actores se saber que está pasando del otro lado cuando la función aun no ha empezado.

Por este motivo esta situación espacio-temporal se entiende como la materia expresiva del teatro, ya que responde perfectamente a la definición dada: “la sustancia real o perceptible que el emisor modifica para hacerla relevante al receptor en el proceso de comunicación”. Es precisamente el espacio teatral que comprende el escenario y el patio de butacas, desde que se abre al público, hasta que cae el telón, lo que el emisor⁴⁶⁸ modifica para hacerla relevante al receptor.

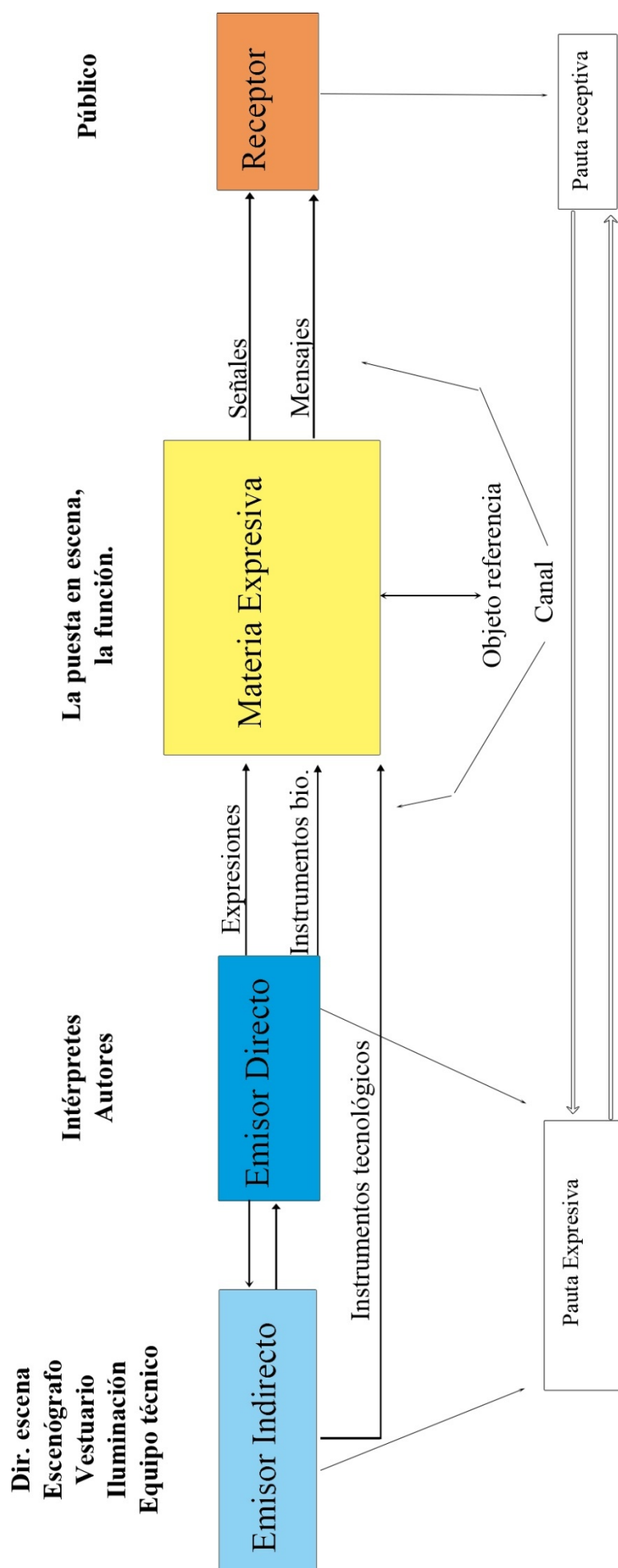
Del receptor, hay dos puntos que son interesantes destacar: El primero es que el receptor en teatro nunca es un receptor involuntario, es decir, el que va a una obra de teatro, sabe que está yendo al teatro, por lo que está asumiendo su rol de receptor y en principio se puede suponer que comparte las reglas propias de la comunicación en teatro, lo que no invalida el hecho de que pueda generarle rechazo o sorpresa, porqué la obra en cuestión transgrede alguna de estas normas. La cuestión es que el público que acude al teatro, va con la intención de ver algo y, por norma general, va sobre aviso de lo que va a ver: una comedia, un drama, un musical, una ópera, etcétera. Pero que nunca es casual, incluso planteando una situación hipotética, en la que alguien es invitado a asistir a una representación que empieza casi en el mismo momento de recibir la invitación, el solo hecho de aceptar esta invitación implica la intencionalidad por parte del espectador.

Este primer punto es importante para explicar el segundo: el público-receptor del teatro no es un receptor pasivo, el recibe la información por parte del emisor sin generar ningún tipo de estímulo, perceptible para el emisor. Si bien es cierto que en teatro no se da la situación de intercambio constante de roles de emisor y receptor que se da en una conversación normal, lo cierto es que las risas, los aplausos, los pitos o los abucheos, el ponerse de pie al final, son respuestas del público hacia los que llevan el peso de la representación (los intérpretes) y demás integrantes del grupo definido como emisores. Incluso, no es del todo descabellado suponer, que la propia respiración del público llega a los actores, porqué nunca sale igual de bien una función con la sala llena a una con la sala medio vacía, siendo en este último caso es una representación que por lo general adolece de falta de intensidad en los intérpretes.

⁴⁶⁸ Aunque ya ha quedado claro que en teatro hay más de un emisor, para comprender esta definición, me refiero a estos como emisor en singular.

Antes de concluir este apartado es conveniente mostrar un gráfico que resuma lo expuesto y con el que se pueda apreciar claramente donde se sitúa el escenógrafo y cuál es la relación de este con el conjunto de la puesta en escena y del público. Se encuentra claramente dentro de los emisores indirectos, porque incide sobre el trabajo de los intérpretes y también transforma parte de lo que el autor puso en su texto. La escenografía (el trabajo del escenógrafo) llega directamente al espectador, pero lo hace en el conjunto de la representación. No es lo esencial en teatro y el público no necesariamente va a reparar en quién pensó aquello por donde los actores se mueven, pero su presencia condiciona por completo el conjunto de la puesta en escena. Por este motivo el escenógrafo es un emisor indirecto.

En la página siguiente se puede apreciar dicho gráfico, el cual es una adaptación libre del modelo de Shannon, pero que ha resultado muy útil para situar al escenógrafo y su trabajo en la puesta en escena.



6.2.- Definición e importancia del escenógrafo:

El título de este apartado no se refiere a la relevancia que deba tener el escenógrafo en el cartel de la obra, en la publicidad o de cara al público. Sino de, y tomando la definición del DRAE de "importancia", en su primera acepción: "Cualidad de lo importante, de lo que es muy conveniente o interesante, o de mucha entidad o consecuencia"⁴⁶⁹. Precisamente se busca hacer hincapié en lo de "que es muy conveniente" en lo relativo al escenógrafo con respecto a la puesta en escena teatral.

No se trata de hablar de su importancia (la del escenógrafo), para resolver algún tipo de complejo de inferioridad, ni responde al exceso de "divismo"⁴⁷⁰ que pueda existir en todas las personas que intervienen en la obra teatral, ya sean actores, cantantes, directores, diseñadores, etcétera. Sino que es muy conveniente contar con un escenógrafo, por todos los aspectos de la puesta en escena que caen bajo su campo de acción dentro del montaje de un musical, como ya se ha intuido al hablar del género y presentar el caso concreto.

La razón de hablar de importancia junto con la definición de escenógrafo, viene de que en algunos casos (como el que centra este estudio), por verse a este rol como encargado de algo secundario o "indirecto" (siguiendo la terminología propuesta), se entiende que su trabajo es asumible por otro miembro del equipo sin adoptar plenamente la posición que la escenografía, la cual ya se ha apuntado como determinante en el conjunto, y el escenógrafo, demandan.

Lo más conveniente será, primero, dar una definición de lo que es escenógrafo. Como se ha ido haciendo en todo este estudio, la primera definición va a salir del DRAE, que dice lo siguiente: "Que profesa o cultiva la escenografía"⁴⁷¹. Como se puede comprobar no aporta nada especial a la definición, es decir, técnicamente define la palabra pero para la naturaleza de este trabajo esta definición resulta insuficiente.

⁴⁶⁹ <http://lema.rae.es/drae/?val=importancia>.

⁴⁷⁰ A pesar de que "divismo" existe en el diccionario de la RAE y que la define como *cualidad del divo (artista famoso)* y como *exceso propio del divo*. Este carácter se encuentra no solo en los artistas famosos o reconocidos (trabajen delante del público o no), sino también en artistas jóvenes, que acaban de empezar o que sencillamente no ha tenido tanto reconocimiento y siempre se manifiesta de la misma forma, atribuyéndose a sí mismos una importancia y relevancia desmedida, restándole incluso mérito al trabajo de sus propios compañeros. Cuestión por otro lado que cualquiera en el mundo del espectáculo sabe que es imposible llevar a cabo esta profesión sin contar con el trabajo de una gran cantidad de personas.

⁴⁷¹ <http://lema.rae.es/drae/?val=escenografo>.

Sin embargo esta definición da la pauta de que será preciso abordar previamente la definición lo que es escenografía, antes de definir al escenógrafo. Teniendo como punto de partida, el diccionario de la RAE define escenografía así:

- "1. f. Delineación en perspectiva de un objeto, en la que se representan todas aquellas superficies que se pueden descubrir desde un punto determinado.
2. f. Arte de proyectar o realizar decoraciones escénicas.
3. f. Conjunto de decorados en la representación escénica.
4. f. Conjunto de circunstancias que rodean un hecho, actuación, etc." ⁴⁷².

De todas estas acepciones, las que son más apropiadas para lo que en la actualidad se puede entender por escenografía, son las tres últimas. Porque la primera hace referencia a los dibujos de los telones bidimensionales que conformaban casi exclusivamente los decorados teatrales desde el Renacimiento hasta buena parte del siglo XX. Pero esta definición incluso puede llevar a confusión ya que puede entenderse que cualquier tipo de pintura donde se represente un objeto tridimensional en una superficie bidimensional, generando la ilusión de tridimensionalidad es escenografía y aún cuando se puede considerar el hecho de que una de las funciones de la perspectiva en la pintura fue la de generar la espectacularidad de la misma, hoy puede llevar a confusión y mezclar demasiado lo que es pintura (como disciplina artística con entidad propia) de lo que fue la pintura al servicio exclusivo de la escena teatral.

De las otras tres, pudiendo considerarlas todas interesantes y apropiadas, es la segunda, la que se destaca sobre la tercera y la cuarta. Explicando lo que ocurre con estas dos últimas primero y dejando la importante para el final.

La cuarta resulta ambigua en tanto y en cuanto no se refiere específicamente al hecho teatral o de algún tipo escenificación, como el cine que cae dentro del espectro de la escenografía ⁴⁷³, y para el concepto que interesa precisar, el de escenógrafo, es importante tener claro que la escenografía va siempre asociado a algún tipo de escenificación. La tercera acepción es correcta, pero define exclusivamente lo que es el

⁴⁷² <http://lema.rae.es/drae/?val=escenografia>.

⁴⁷³ En español suele hacerse la diferencia entre "escenografía", referida a teatro y "dirección de arte" referida a cine (o televisión), lo cierto es que aunque con los matices propios de cada medio son la misma cosa, de hecho en otros idiomas, tipo el italiano (cabe recordar que Italia tiene una amplia tradición tanto en teatro como en cine) se distingue entre *scenografia per il teatro* o *scenografia per il cinema* (escenografía para teatro o escenografía para cine).

objeto resultante del proceso, por este motivo, es que la segunda acepción es la que parece más acertada: "Arte de proyectar o realizar decoraciones escénicas". Porque recoge el proceso que hay detrás del decorado como objeto dando a entender que la escenografía no son solo unos objetos (de la naturaleza que sean) que se dejan caer en el escenario, si no que existe todo un proceso de diseño por el cual se proyecta y se imagina como debe verse el escenario desde el público. También hace referencia a un hecho que en la actualidad es poco frecuente y es que la persona que proyecta o diseña la escenografía (a quién se la reconoce como escenógrafo) y la que realiza el decorado sean la misma. Esto que no es lo habitual, si lo cuando la escenografía era a base de telones pintados, entonces si era normal que el escenógrafo, que era quien realizaba el boceto, fuese quien pintase también los telones. En España existe un ejemplo no demasiado lejano, que está ligado al Gran Teatro del Liceo de Barcelona y no es otro que el escenógrafo Josep Mestre Cavanès⁴⁷⁴.

Queda confirmado que el concepto de escenógrafo está indisolublemente ligado al concepto de escenografía. A continuación se aportaran definiciones desde texto más específicos sobre la cuestión, empezando con definiciones generales con aproximaciones desde la semiótica, para terminar con aportes de autores que profesionalmente se han dedicado a la escenografía durante el tiempo suficiente como para considerarlos escenógrafos y también se dedicaron a la enseñanza de dicha disciplina por lo que sus aportaciones vienen desde quienes se han “manchado las manos” con la escenografía y al mismo tiempo han tenido que explicar que es aquello que hacen.

En el *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, se define escenografía como:

"La *skênographia* es, para los griegos, el arte de adornar el teatro y el decorado pictórico que resulta de esta técnica. En el Renacimiento, la escenografía es la técnica que consiste en dibujar y pintar un telón de fondo en perspectiva. En el sentido moderno, es la ciencia y el método del escenario y del espacio teatral. Es

⁴⁷⁴ J. Mestre Cabanes, (1898- 1990) pintor y escenógrafo español muy importante en Cataluña y especialmente en Barcelona donde fue catedrático de Perspectiva en la Escuela Superior Sant Jordi de Barcelona y especialmente como escenógrafo oficial del Gran Teatro del Liceo, donde dejó una huella importante, tanto en el gusto del público del teatro como en la propia institución, la cual a modo de homenaje puso su nombre a la sala de ensayo del teatro que se encuentra donde se alojaba el taller del escenógrafo.

también por metonimia, el decorado mismo, que resulta del trabajo del escenógrafo"⁴⁷⁵.

Es una definición muy interesante, en el mismo texto desarrolla un poco más el concepto de bidimensionalidad versus tridimensionalidad entre la escenografía antigua y la moderna. Pero lo que resulta destacable de esta definición es que basándose en origen de la disciplina, asocia con la "técnica" lo cual aunque no lo reconozca también se aplica en nuestros días. Quizás se le queda el termino intrínsecamente ligado a una cuestión mecánica, cuando lo que debe estar claro que es "técnica al servicio de" en este caso técnica escenográfica al servicio de la puesta en escena. En todo caso lo que hace es reconocer esta labor como un oficio, incluso en la actualidad, aunque no se comparte la idea de ciencia asociada a la escenografía, se está reconociendo que el escenógrafo estar formado en su campo.

En el *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, se define Escenógrafo-Escenografía como:

"El escenógrafo es el artista responsable de todo el aparato visual de la representación. De él dependen esos otros artistas que son el vestuarista y sobre todo el iluminador, cuya autonomía es real, pero sometida a es maestro del espacio teatral. (...) Hasta tal punto que los grandes éxitos en la puesta en escena son, muy frecuentemente, el fruto de una ósmosis entre director escénico y escenógrafo. (...) En la puesta en escena contemporánea, la escenografía es una construcción que tiene menos la finalidad de recrear un espacio mimético concreto, incluso simbólico, que la de fabricar para cada obra teatral un espacio que la representará lo más clara y completamente posible"⁴⁷⁶.

Realmente es una definición muy buena, confirma lo que se había apuntado sobre lo condicionante de la escenografía sobre otros aspectos de la puesta en escena, quizás el vestuarista sea el más independiente de los que se mencionan en la definición, pero reconoce la relevancia de la relación director- escenógrafo. Obvia referirse a la cuestión técnica, no se sabe si por no considerarla parte de, o entender ese aspecto como un elemento implícito en el propio concepto.

⁴⁷⁵ Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro... Op. cit.* p. 173.

⁴⁷⁶ Anne Ubersfeld, *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires. Galerna, 2002. p. 46.

Sobre la escenografía aporta una noción clave: "fabricar para cada obra teatral un espacio que la representará lo más clara y completamente posible ", aunque montajes actuales que requieren de elementos miméticos, como puede ser el caso de Shrek, tanto en Broadway, Madrid o cualquier otro lugar, lo cierto es que también en este tipo de obra se busca la opción que mejor represente la historia o mejor dicho, que mejor de cabida a la historia que se esté llevando a escena.

Aunque esta última definición es muy buena y en muchos aspectos perfectamente válida, está en la naturaleza de este trabajo, acercarse lo máximo posible a su campo de estudio, por ello se busca aportar definiciones de lo que escenografía hechas por los propios escenógrafos y son estas reflexiones las que especialmente se van a tener en cuenta a la hora de desarrollar una definición propia.

Pamela Howard, en su artículo *What is scenography? Or what's in a name?* dice:

*"Scenography describes a holistic approach to making theatre from the visual perspective. It derives from the Greek «sceno-grafika», and translates in common understanding as "the writing of the stage space"— l'écriture scenique. It is an international theatre word. It is not stenography, or sexography, or a spelling mistake. As the word is becoming more and more familiar in countries where it has not been in common use, so it becomes locally interpreted"*⁴⁷⁷.

Como se puede observar en esta definición de lo que es escenografía, deja muy claro su relación con lo visual del quehacer teatral, al mismo tiempo que destaca la idea de la escenografía como una parte completa dentro de lo que es el concepto general de teatro, entendiendo este último en lo relativo a la acción teatral. También resulta interesante el hecho que busque la etimología de la propia palabra, la cuál como es común a toda la historia del teatro occidental, proviene del griego y la traducción literal de esta palabra, "escritura del espacio escénico" da de por sí una excelente definición de lo que es la escenografía como concepto. Pero aun a riesgo de dejar incompleto por ahora este cometido, se van introducir otras referencias de la misma autora del mismo artículo sobre estos dos conceptos que centran el estudio en este momento:

⁴⁷⁷ Pamela Howard, *What is scenography? Or what's in a name?*. Nueva York, Theatre Design & Technology (TD&T), Vol. 37. Nº 3, 2001. p. 14.

*"The acceptance of the word scenography, or scenographer, is no more than an attitude of mind (...). To be called a scenographer means more than decorating a background for actors to perform in front of. It demands a parity between creators who have individual roles, responsibilities and talents"*⁴⁷⁸.

Este artículo se fundamenta en la reivindicación de la escenografía y por consiguiente del escenógrafo como un integrante más, con su rol perfectamente definido dentro de la producción teatral. Quizá en lengua y en la cultura anglosajona exista una disyuntiva mucho más fuerte que en la cultura de habla hispana, a propósito de la utilización de la misma palabra escenógrafo (u escenógrafa). Ya que según hace referencia la autora en una ocasión tuvo una discusión apropiada de cómo debía figurar en el programa, ella reivindicaba (y de aquí se desarrolla su artículo) que quería aparecer como “escenógrafa” y no bajo el nombre de “diseño de escenografía de”. Más allá de una discusión que pudiera quedarse en un terreno puramente terminológico e independientemente de su más o menos relevancia en una lengua u otra lo cierto es que lo que hace es reclamarle una entidad propia, con su propio nombre, a la escenografía y al escenógrafo. Así como dentro de la obra teatral está el actor, el director o el autor, también está el escenógrafo:

*"The scenographer also has to work harder to understand the needs of the performers, who are, in the end, the primary visual element one has to work with"*⁴⁷⁹.

Reconociendo al escenógrafo como un igual dentro del proceso creativo de la puesta en escena, demostrando la autora que es una persona que hace su reflexión desde la experiencia, reconoce también que el escenógrafo debe trabajar con y para los intérpretes de la obra y atendiendo las necesidades de estos dentro de la obra. Por ello dice:

"The scenographer needs to be part of the process, and understand the actors' performances, and how to sculpt them in the space. Actors are the carriers of the

⁴⁷⁸ Pamela Howard, *Ibidem*. p. 14.

⁴⁷⁹ Pamela Howard, *Ibidem*. p. 14-15.

story, and are brave, tender and vulnerable and often need help to see themselves as three-dimensional beings in the graphic space"⁴⁸⁰.

De alguna manera lo que está haciendo es hacer un postulado de cómo debe ser el trabajo escenográfico desde la génesis del proyecto, atendiendo en primer lugar al movimiento de los intérpretes en la escena. Esta manera de trabajar obliga a que el escenógrafo esté presente desde el principio en los ensayos:

*"The fact is that the rehearsal process is fluid and ever changing, but the system usually demands advance decision and precision"*⁴⁸¹.

Aunque el escenógrafo deba estar en los ensayos como parte del proceso creativo junto al director y asumiendo que este proceso de ensayos es algo “vivo” y “cambiante”, su trabajo debe ir un paso por delante, marcando a la manera de esbozo el espacio de la escena. Como también es importante cuidar por donde se mueven los actores durante los ensayos, para que estos nunca pierdan la referencia de que es lo que habrá sobre el escenario⁴⁸².

*"The visible emergence of the scenographer is not some willful whim dreamt up by frustrated theatre designers who feel they have not been properly recognized, or who are tired of being treated in ignoble and humiliating ways by their colleagues. The rise of the scenographer as someone who is willing to take on extra responsibilities in the creation of a production, is borne out of very real concern for the state of the art, and the economic and political climate we live and work in"*⁴⁸³.

También reconoce que de a poco se ha ido haciendo más notoria la figura del escenógrafo, con las cualidades arriba mencionadas, como una figura que se encarga de una parte que tiene sus características propias dentro del conjunto de la producción teatral. Cuando habla de “*extra responsibilities in the creation of a production*” alude al

⁴⁸⁰ Pamela Howard, *Ibidem*. p. 15.

⁴⁸¹ Pamela Howard, *Ibidem*. p. 15.

⁴⁸² En todas las producciones, durante los ensayos se marca en el piso de la sala de ensayos los límites de la escenografía, donde hay escaleras, puertas, etc. Solo es muy al final del proceso, (según la producción puede ser desde un mes antes del estreno hasta tres días antes) cuando los actores ensayan con el decorado real. Por este motivo es doblemente importante la presencia del escenógrafo en los ensayos, para poder observar lo que debe proyectar en base a los movimientos de los actores y poder estar atento al uso correcto del espacio, por parte de estos.

⁴⁸³ Pamela Howard, *Ibidem*. p. 15.

hecho de que el escenógrafo dentro de su quehacer creativo debe tener siempre presente (al contrario que el director) los condicionantes técnicos y económicos de la producción y puesta en escena.

*"This suggests rethinking the conventional role that defines design as an applied art seeking to assert a "visual individuality" to rival the director's "concept" and the actors' "performances." The aim of scenographers should be to rediscover how to make theatre that uses the resources available to the best effect both artistically and economically. And they need to be empowered to do this"*⁴⁸⁴.

Resulta muy interesante lo que plantea en esta cuestión, el escenógrafo está obligado a tener en cuenta con el mismo peso las necesidades artísticas del director y las posibilidades económicas del director. No debería ser excusa el no poder llevar a cabo su propuesta (o parte de ella) en la escasez de recursos y sino que a la hora de imaginarla y pensarla, ya debe contar con ello. Lo que está proponiendo explícitamente es que se debe incluir el factor económico como un elemento más a tener en cuenta por parte del escenógrafo a la hora de hacer su diseño.

*"The reasons for choosing to do a particular production are frequently incomprehensible. Too often a huge production is conceived without the means to realize it. A budget is drawn up that relates to the potential income, but not to the needs or the demands of the work. The designer therefore becomes a "damage limiter," and considers it part of the job to find solutions to impossible problems"*⁴⁸⁵.

Este fragmento hace alusión a algo que al mencionarlo una escenógrafa del mundo anglosajón, revela que es un problema inherente al teatro general y no es un problema exclusivo del teatro en España o en Latinoamérica y es el hecho de la elección de las obras y la manera de hacer los presupuestos de las mismas. Donde, como apunta P. Howard, rara vez se hacen teniendo en cuenta las necesidades reales de la obra. No se establece una analogía entre necesidades de la obra y necesidades de la escenografía, pero lo cierto es que en la mayoría de las producciones teatrales y muy especialmente las del musical, como *Shrek, el musical*, la escenografía se lleva una buena parte del

⁴⁸⁴ Pamela Howard, *Ibidem*. p. 15.

⁴⁸⁵ Pamela Howard, *Ibidem*. p. 15.

monto total del presupuesto, para conseguir la espectacularidad que de la escenografía se demanda tal y como se ha mencionado. Por eso muchas veces el escenógrafo se ve con las manos atadas y solo puede intentar que al momento del montaje hallan los menos problemas posibles. Ya se verá más adelante pero esta cuestión que la autora inglesa menciona, fue uno de los grandes problemas que hubo durante la realización y montaje de *Shrek, el musical* en Madrid.

The principles of scenography are the principles of Art. The seventeenth-century painter, Jean Siméon Chardin, challenged the status quo of the French Academy to re-assert his belief in Art as the communicator. He rejected the large, purely narrative picture in favor of focussing the viewers' attention on the familiar—but selected for them by the artist's eye. A teacup, a jar of apricots, a silver spoon—he makes the ordinary appear extra ordinary. Objects and figures become, as in theatre, emblematic, the carriers of the myth, heightened by darkness and light, and adding value to the empty space. All the elements of scenography are contained in the geometric spaces placed within the conventional frame. Chardin is a teacher for theatre artists, for as the painter Mark Rothko said 250 years later, “in simplifying the present, he re-invents the future.”—and that is scenography⁴⁸⁶.

Casi para acabar su artículo, deja bien claro que, con todas sus particularidades la escenografía es un arte también y por lo tanto se rige por los mismos fundamentos que el arte. Lo que resulta atractivo es que busca una analogía con el arte de la pintura que, históricamente es la que mayor relación guarda con la escenografía⁴⁸⁷, aún con la revolución de principios del siglo XX que supusieron los planteamientos de Appia o Gordon Craig⁴⁸⁸ y que propugnaban una tridimensionalidad arquitectónica en detrimento de la bidimensionalidad de los telones pintados. Pero por la manera de atender a los colores, las formas, la manera de componer la imagen en la escena o el hecho de que en prácticamente la mayoría de las salas se cuenta con un marco como es

⁴⁸⁶ Pamela Howard, *Ibidem*. p. 16.

⁴⁸⁷ Personalmente pienso que incluso por delante de la arquitectura, porque la pintura está directamente relacionada con la transformación del espacio que percibe el público.

⁴⁸⁸ E.H. Gordon Craig, (1872- 1966) actor, director y especialmente escenógrafo inglés. Empezó trabajando como actor, pero acabaría dedicándose a la escenografía casi exclusivamente. Fue otro de los grandes revolucionarios de esta disciplina a comienzos del siglo XX. Facilitado por su formación como actor desarrolló el concepto de usar los elementos esenciales para transmitir la idea general de la obra. Es bien recordado su trabajo junto a Stanislavski en *Hamlet*, para el Teatro de arte de Moscú. Recogió su pensamiento teórico en el ensayo *Del arte del teatro*, publicado en 1904.

el arco de embocadura, por este motivo se entiende que el arte más próximo a la escenografía es la pintura.

*"What is scenography? It is the seamless synthesis of space, text, research, art, actors, directors and spectators that contributes to an original creation"*⁴⁸⁹.

Para el final deja la respuesta a la pregunta que da título al artículo y que responde de manera muy acertada sobre lo que es o debe ser la escenografía en su máxima expresión. Todos los puntos que forman esa "síntesis perfecta" son correctos, pero puede que le falte ser más explícita en el hecho de que se trata de una "*original creation* teatral". Ya que no se debe olvidar nunca que la escenografía es un arte al servicio de otro arte, el teatro. Lo demás está perfectamente acertado, el espacio está bastante claro ya que es esencial en esta disciplina; el texto es lo que da parte de las claves sobre cómo debe ser ese espacio; la investigación corresponde a todo aquello que debe buscar el escenógrafo para hacer que su propuesta esté fundamentada y sea creíble; arte, con lo dicho en el párrafo anterior queda bastante claro; actores los que dan vida a ese espacio y como dice la autora son la clave esencial para articular el espacio; los directores debe entenderse también el resto del equipo creativo son otra parte a tener en cuenta, especialmente el planteamiento del director de escena quien marcará el camino a seguir; por último los espectadores que como ya se explicó son parte esencial del teatro y para los cuales en el período de gestación de la obra los ojos del escenógrafo son los suyos.

El otro autor y escenógrafo que se propone es Francisco Nieva y su libro: *Tratado de escenografía*, donde empieza de la siguiente manera:

"Debiéramos entender lo que hoy llamamos escenografía teatral como un elemento artístico de sugestión, pero con una alta base técnica. Escenotecnia sería su designación más exacta, sin pararnos a considerar los específicos espacios destinados a ello, ni en cualquier otro tipo de condicionamiento, porque la escenografía no es como un aditamento del teatro, sino el teatro mismo"⁴⁹⁰.

Lo primero que destaca de este párrafo es que está definiendo en lo que en la actualidad es la escenografía específicamente en teatro. Llama la atención que destaca con la misma importancia el componente artístico y el componente técnico de esta disciplina.

⁴⁸⁹ Pamela Howard, *Ibidem*. p. 16.

⁴⁹⁰ Francisco Nieva, *Tratado de... Op.cit* p. 11.

De hecho, dada la igualdad de peso entre estos dos aspectos propone un término nuevo para definirla, “escenotecnia”. Habiendo leído antes el artículo que P. Howard, se podría llegar a pensar que este nuevo término, responde a algún tipo de complejo por parte de Nieva donde se negase a aceptar lo que la escenografía implica. Pero nada más lejos de la realidad, lo que propone es una palabra donde el aspecto técnico que según él establece tiene igual importancia en la escenografía actual que recogido en el mismo nombre. Sin embargo y a tenor de que el propio Nieva en su libro continua hablando de escenografía y no de escenotecnia⁴⁹¹, pero para no entrar en otro debate que tampoco interesa en este momento, es más conveniente seguir hablando de escenografía, además de que al utilizar el nuevo término propuesto, se corre el riesgo de no reconocer adecuadamente el ya mencionado componente artístico. Por último en esta primera cita hace una equiparación de teatro y escenografía, pero para entenderlo continua diciendo:

"El teatro tiende a «travestirse», disfrazarse, simular. Cuantos elementos contribuyan a ello son bienvenidos, de todo puede usarse para seducir. Pues ésta es la cuestión: No es que el teatro nos arranque de la realidad, sino que nos introduce en la realidad del teatro"⁴⁹².

En esa idea de que "el teatro tiende a «travestirse», disfrazarse, simular" está la clave para entender lo del párrafo anterior. En la medida en que la escenografía tiene su razón de ser en llevar a cabo ese “disfraz” del teatro y se entiende que el teatro no existe sin ese "disfrazarse", porque como dice el teatro nos introduce en su propia realidad, es la escenografía la que contribuye a introducirnos en esa realidad teatral "paralela" a la realidad corriente. Por este motivo la escenografía es el teatro mismo, no es que sean sinónimos o que sea lo único relevante en el teatro, pero es una de las condiciones para que el teatro se dé de manera completa.

"(...) lo que llamamos escenografía es un vasto complejo de signos que inciden todos en la enfatización del espectáculo. Pensemos que, por pobre que sea, todo el teatro es espectáculo"⁴⁹³.

⁴⁹¹ Además este término aparece en otros textos, por ejemplo: Ruiz Lugo, Marcela & Ariel Contreras, *Glosario de términos del arte teatral*. México. Ed. Trillas, 1983. p. 95.

⁴⁹² Francisco Nieva, *Ibidem*. p. 11.

⁴⁹³ Francisco Nieva, *Ibidem*. p. 11.

Sin entrar, de momento, a ver cuáles son esos signos que conforman la escenografía, queda claro que son elementos que en su conjunto consiguen trasladar al público a la realidad teatral. Se puede establecer que en ésta traslación reside el espectáculo teatral. Tal y como apunta, F. Nieva, "todo el teatro espectáculo" y lo es tanto si hablamos del musical de *El fantasma de la Ópera* en pleno Broadway como una obra de dos actores de una compañía independiente en cualquiera de las salas de este circuito en Madrid. Como si cuenta con trastos⁴⁹⁴ de cinco metros de altura y un teatro grandes posibilidades técnicas o un par de sillas como únicos elementos de decorado y una sala de tres metros cuadrados, es la conjugación de los elementos de que se disponga con el espacio de la representación de lo que se encarga la escenografía.

Este trabajo apunta como caso concreto, a un gran espectáculo en términos de tamaño, donde quizá sea más fácil apreciar esa "enfaticación del espectáculo" a la que apunta la escenografía. Pero es importante subrayar que es tan válido un tipo de espectáculo como otro.

Aunque hay más puntos reseñables de este autor:

"Pero también la escenografía depende de un factor económico. Se hace escenografía con lo que se puede. En nuestro tiempo, todo trabajo teatral de carácter competitivo comienza por parecernos caro. El escenógrafo profesional ha de saber, desde un principio, cuánto vale un kilo de clavos. A partir de ahí, puede usar de muy sofisticadas técnicas, puede experimentar, fantasear, pero siempre ha de tener presente hasta qué punto se lo puede permitir o no. Porque el teatro, aparte de un arte es un negocio cultural, que mueve dinero, a veces en grandes cantidades"⁴⁹⁵.

Al igual que P. Howard, destaca el que una vez se haya planteado una noción de lo que es escenografía y escenógrafo, el autor español, también hace una referencia clara al factor económico. Quizás en el caso de Nieva, este tiene mucho más asumido la casi crónica escasez de recursos económicos en que vive el teatro en España, de ahí lo de "se hace escenografía con lo que se puede". Poniendo de manifiesto lo que es la práctica habitual de la escenografía y el teatro en España (y también en América Latina) donde

⁴⁹⁴ En el argot teatral, se denomina *trasto*, a cualquier elemento que conforma el decorado, con independencia de donde vaya ubicado en el escenario.

⁴⁹⁵ Francisco Nieva, *Ibidem*. p. 11.

se piensa un proyecto, se lleva a cabo con el dinero que se consigue en un corto período de tiempo y un escenógrafo profesional puede pasar de un proyecto de gran presupuesto a otro de menor envergadura y viceversa, sin que por ello se menosprecie su trabajo. En el mundo anglosajón, quizá pueda pasar algo similar en cuanto al discurrir del escenógrafo por los distintos proyectos por los que trabaje, lo que si ocurre es que en proyectos sin ningún tipo de subvención por parte de la Administración pública, se puede esperar hasta reunir el monto adecuado para llevar a cabo la producción. Esto implica si se quiere realizar un decorado técnicamente complejo, se opta por la mejor solución desde el punto de vista técnico y no económico⁴⁹⁶.

Pero en lo que también ambos autores coinciden es en que el escenógrafo debe asumir desde que traza los primeros bocetos, los condicionantes económicos y dejando este concepto aún más claro, F. Nieva, plantea que es lo primero que debe plantearse el escenógrafo y una vez tienen claro esto puede elaborar su propuesta por el camino que prefiera, utilizando cuantos elementos considere oportunos, siempre y cuando se entren en la premisa económica, por eso plantea:

"El escenógrafo profesional, por mucha que sea su fantasía, debe pues tener ideas muy claras y poseer un alto espíritu de síntesis"⁴⁹⁷.

Sin negar el espíritu creativo del escenógrafo, este no puede ser como el del director de escena, pura imaginación, sino que debe tener los pies en el suelo y saber en todo momento que se puede hacer y que no, en este sentido es que resulta tan importante el trabajo codo con codo junto al director, porque es el escenógrafo el primer encargado de materializar las ideas de éste, por lo que sus ideas deben ser a la vez claras y flexibles para poder adaptarse a las necesidades artísticas del director. El "alto espíritu de síntesis" respondería a esto último, saber reunir bajo una misma propuesta, las pautas del director, las propias como creativo y las posibilidades técnicas factibles.

"El decorado teatral no debe ser precisamente decorativo, sino esencial, un «instrumento» para hacer teatro, en donde cada objeto que se use esté debidamente «teatralizado», esto es, preñado de intensidad"⁴⁹⁸.

⁴⁹⁶ Esto ocurre especialmente en las producciones musicales de Londres y Broadway a partir de la década de los ochenta, con el estreno de los grandes musicales.

⁴⁹⁷ Francisco Nieva, *Ibidem*. p. 11.

⁴⁹⁸ Francisco Nieva, *Ibidem*. p. 11-12.

La inclusión de este fragmento no es un capricho, a pesar de que hable de lo que debe ser la escenografía como objeto o pueda entenderse que está haciendo un posicionamiento personal a propósito de lo que el concepto de escenografía deba materializarse. Si bien esto es cierto, no está demás en un trabajo de esta índole destacar la opinión de uno de los grandes escenógrafos españoles de los últimos 50 años. Pero no debe confundirse este postulado con un posicionamiento estético minimalista, por hablar de “esencial“. Está hablando de que se pongan dos elementos en escena o se pongan cien, estos deben cumplir una función teatral⁴⁹⁹.

El concepto de "teatralizado" nace de la idea de que todo lo que ocurre en escena tiene un sentido y no hay nada que sucede por azar⁵⁰⁰, por lo que se entiende el decorado como un elemento más, lo que éste tiene que contar tampoco puede obviarse y es tarea del escenógrafo seleccionar los elementos que mejor transmitan al público lo que la obra quiere contar y no jugar con elementos que no aporten nada a la escena.

"El escenógrafo «profesional» es el primer auxiliar de la puesta en escena y su misión es la de adaptarse a ella cuanto sea posible, aunque también se vea obligado a defender sus propias ideas, siempre que éstas mejoren la línea general del espectáculo. Se trata de una obra unitaria y hecha a la vez, por varias personas"⁵⁰¹.

Esto apunta a lo dicho un poco más arriba, tanto por la responsabilidad del escenógrafo con el director, como para la puesta en escena. Responsabilidad que le obliga a supeditar sus propias ideas al interés general del montaje. La clave para entender esto reside, como perfectamente apunta el autor, en que el montaje debe llegar al espectador como un puzzle perfectamente armando, pero donde cada pieza fue puesta y pensada por alguien distinto.

⁴⁹⁹ Entiéndase por “función teatral” un cometido dentro de la representación, no la representación en sí misma.

⁵⁰⁰ A pesar de ese tópico teatral de que no hay dos representaciones iguales, lo cual es completamente cierto, porque al ser el teatro un espectáculo en vivo y las entonaciones de los actores, las entradas y salidas de decorados pueden variar de una representación a otra, así como que los accidentes también ocurren en teatro. Pero todo el trabajo de preparación de la producción se hace con la meta de que no quede ningún imprevisto.

⁵⁰¹ Francisco Nieva, *Ibidem*. p. 12.

Continúa acercándose planteamientos similares a los de Pamela Howard:

"A un escenógrafo profesional se le requiere como «artista», pero no nos fiemos a esta denominación: Se le requiere como artista técnico y, en este caso, sus soluciones deben ser rápidas y concretas. No nos fiemos a la inspiración sin saber con qué materiales contamos. El teatro es un juego serio y, por ende, debemos conocer sus reglas y jugar sobre ellas"⁵⁰².

Para terminar con las aportaciones de Nieva, este último párrafo resume a la perfección la idea que el escenógrafo español apuntaba desde el comienzo; un escenógrafo es un artista sí, pero con un condicionante técnico ineludible. La frase final es la que resume a la perfección, como se plantea en este estudio que debe entenderse, sino el teatro, lo que debe ser la escenografía para el escenógrafo. Es razonable, para cualquier persona que desarrolle un trabajo creativo, entender su tarea como si de un juego se tratase, pero ya sea en la actuación, el vestuario, la música o cualquier otra disciplina artística, quien se desempeñe en su tarea aún tomándola como un juego, debe entenderla como algo serio⁵⁰³. Esta seriedad lo es por todo lo que cada disciplina conlleva. En el caso de la escenografía lo es por los condicionantes técnicos de todo tipo, lo que implican la seguridad de quienes van a trabajar sobre el decorado, como que este entre por la puerta del teatro, como los condicionantes artísticos, como es que todo tenga una unidad y coherencia visual.

Una vez expuestas todas aportaciones, atendiendo especialmente que hacen estos dos escenógrafos sobre los conceptos que se intentan definir, escenografía y escenógrafo; es interesante observar una serie de cuestiones:

La primera es que ambos destacan al escenógrafo como artista, pero en lo que hacen especial hincapié es en el aspecto técnico que éste debe controlar, siendo tan importante una parte como la otra. Quizá, Nieva, insiste de manera mucho más esencial hacia lo que debe ser un escenógrafo, pero en ambos está claro esta coincidencia.

La segunda es la cuestión económica, que está presente en los montajes teatrales de todo el mundo y en este punto ambos son igual de tajantes, todo escenógrafo de tener clara

⁵⁰² Francisco Nieva, *Ibíd.* p. 12.

⁵⁰³ Desde el punto psicológico hay algunos autores de que dejan intuir esta idea, por ejemplo: Patricia Velasco Barbieri, *Psicología Y Creatividad: Una Revisión Histórica(Desde los autorretratos de los genios del siglo XIX hasta las teorías implícitas del siglo XX)*. Caracas. Fondo Editorial Humanidades, 2007. p. 41-45.

esta premisa antes de ponerse a diseñar. Incluso, la autora inglesa afirma que no se puede excusar un diseño en la escasez de recursos económicos.

La tercera cuestión es que a pesar de que aportan matices sobre la manera de incidir del escenógrafo sobre el montaje teatral. Howard, habla especialmente de que el escenógrafo debe ser parte del proceso de gestación de la obra, Nieva, en cambio se centra en que el escenógrafo debe saber encontrar los elementos que en escena contribuyan al espectáculo. Ambos parten de la base que el escenógrafo debe ser un profundo conocedor del teatro y muy especialmente de lo que una representación teatral requiere. Por este motivo los dos afirman que el trabajo del escenógrafo debe ser muy cercano al trabajo del director de escena.

La cuarta es que al igual que me ocurre en este estudio, para definir tanto un concepto como otro necesitan hablar de uno y del otro. Esto no va a hacer que se caiga en una definición tan simple que establezca que, “escenografía es lo que hace el escenógrafo o dicho al revés, el escenógrafo es el que hace escenografías“. Definitivamente, quedarse en esa simpleza no tendría ningún sentido. Sin embargo, al caer en una afirmación de esta naturaleza, queda patente el porqué, Howard, en su artículo necesitaba reafirmar su trabajo como escenógrafo y en algún momento justificaba este posicionamiento sobre estos dos conceptos como "una actitud mental".

Se trata de asumir que eso que conforma el decorado teatral tiene un nombre y un proceso que lo define y quien lo concibe también. Se estaría justificando una vez más el título de este punto: *Definición e importancia del escenógrafo*.

Con todo lo expuesto, ya es momento de aportar las definiciones que asienten el marco de lo que se está hablando. Se utilizarán conceptos y matices de los dos autores mencionados, pero sin dejar de tener presente las dos definiciones anteriores. Empezando por definir lo es escenografía y después escenógrafo, porque así fue que se vio necesario al consultar el DRAE.

Escenografía: Es un proceso en el que se lleva un amplio conjunto de elementos, libremente combinados, para transformar a ojos del espectador el espacio de la representación escénica, enfatizando, construyendo y articulando el espectáculo teatral.

Escenógrafo: Es el integrante del equipo creativo de una puesta en escena, cuya misión es sintetizar las ideas que le sugiere el texto, lo que el director le pide, las necesidades

de los intérpretes y lo que el productor puede, más su propias ideas para desarrollar un conjunto de elementos que transporten al público dentro de la realidad teatral.

Una vez definido lo que es escenografía y lo que representa el escenógrafo dentro del montaje teatral, se puede observar que está justificado y "es muy conveniente" el rol del escenógrafo en la puesta en escena de cualquier pieza teatral, hasta se puede afirmar que es esencial su presencia.

Especialmente en los montajes donde los condicionantes técnicos tienen una entidad considerable. Si bien, por lo arriba expuesto en todo montaje, fuese del tamaño que fuese, se debería contar con un escenógrafo, entendiéndose que este rol en ocasiones recae sobre el director o productor aún es estos casos cuando se asuma dicho rol se debiera hacer adoptando todo lo que la disciplina conlleva para realizar una obra con la calidad u seriedad que todo espectáculo teatral merece. Sin embargo cuando se encara un proyecto de un espectáculo musical la presencia del escenógrafo debe ser incuestionable.

6.3.- Escenógrafo y proyecto de *Shrek el musical*:

No solo por el espíritu de este estudio y sino por lo que se va a tratar en este punto era fundamental hacer una reflexión explícita de lo que es la escenografía y su autor, porque a menudo como ocurre en otras disciplinas artísticas estos conceptos no se mencionan por considerarlos sobreentendidos, lo que provoca muchas veces malentendidos o resultados no esperados.

En el caso de *Shrek, el musical*, es muy probable que estos conceptos no estuviesen del todo claros, sin pretender hacer juicios de valor, ni cargar contra nadie en particular, puede que esta falta de conceptos afectase especialmente a quien fue director, productor y escenógrafo principal.

El primer punto particular de este montaje fue que no hubo un escenógrafo, sino que hubieron tres, o por lo menos eso es lo que figuró en el cartel y el programa de mano de la obra durante su temporada en Madrid. Esta situación, que es bastante inusual en la puesta en escena en general de casi cualquier producción teatral a lo largo del mundo, aunque en principio esta particularidad no necesariamente debe suponer ningún

problema per se, lejos de suponer una ventaja, al momento del montaje de la obra en Agosto de 2011 en el Teatro Nuevo Apolo, terminó mostrando más inconvenientes de lo que es razonable durante esta fase del proyecto.

La raíz de estos problemas no estuvo en el hecho de que fuesen tres personas para un rol del que generalmente se ocupa una sola persona. Sino que por un lado nunca llegaron a trabajar como un equipo y de esos tres integrantes solo uno se puede decir que tenga el oficio del escenógrafo y no fue a este a quien se le dio mayor peso en el conjunto de los tres.

Sin entrar en nombre ni excesivos detalles de cada uno de los integrantes, para conservar el mayor grado de objetividad a la hora de observar el proceso y al mismo tiempo no sacar el foco de dicho proyecto solamente comentar que en el trío de escenógrafos estuvo quien fue director y productor del espectáculo, el encargado de hacer las proyecciones que iban a acompañar a la escenografía y el mencionado escenógrafo y profesor de escenografía a quien además se le encargó la realización de prácticamente la totalidad de la escenografía.

Hecha esta apreciación, el punto central fue que el proceso de diseño, el cual normalmente desemboca en un proyecto a partir del que, entre otras cosas se construye la escenografía, fue un tanto atípico, incluso se podría llegar a considerar que no hubo como tal. Es fundamental tener en consideración que el proceso de diseño es el punto de partida de la escenografía, es cuando se lee el texto, se hacen bocetos, se conversa con el director, si se tiene oportunidad se asiste a ensayos, se hacen planos y maquetas y donde se plantean todos los puntos que Pamela Howard y Francisco Nieva planteaban⁵⁰⁴. Es el momento en el que se exploran todas las posibilidades creativas, al mismo tiempo exponen todos los condicionantes técnicos con los que se deben contar.

Lo que ocurrió con *Shrek, el musical*, fue que el escenógrafo principal (aquel que figura primero en el programa de mano), quien a su vez también fue productor y director, partió de la base que solo era necesario hacer una "interpretación próxima" aquello que aparecía en el montaje de Broadway y de Londres. Con esa idea fue que se acercó al

⁵⁰⁴ Es importante señalar que a propósito del proceso de diseño, la escenógrafa inglesa lo describe excelentemente bien en: Pamela Howard, *What is Scenography*. New York. Ed. Routledge, 2002. Como también existen otros textos más próximos al manual de enseñanza que lo explican paso a paso, por ejemplo: Gary Thorne, *Stage Design. A practical Guide*. Ramsbury. The Crowood Press, 1999.

escenógrafo para construir la escenografía y llevando una carpeta donde lo único que había eran fotos de los otros montajes, donde se daba una idea muy general de lo que se quería, pero sin ni siquiera dar cuenta de todas las escenas de la obra.

Como se pudo observar al hablar de la historia del musical en España o al reseñar el musical de Broadway y ver como incluso con el montaje londinense había diferencias notables, no era obligatorio partir de la idea de esa "interpretación próxima" de lo que se había hecho, es cierto que es un referente muy importante y se debe tener en cuenta, pero se anuló la posibilidad de explorar creativamente que otras opciones existían. Con todo es cierto que el resultado fue una escenografía distinta a los montajes anglosajones y hubieron soluciones creativas, pero desde el comienzo se alteró el proceso de manera innecesaria. En parte porque ese diálogo con el escenógrafo encargado de la construcción no estuvo vacío, de hecho fue quien concretó la propuesta, hizo bocetos, etcétera.

Ocurre que con la complejidad técnica del montaje original de Broadway hacía que este "copiar" no se podía entender de igual manera que si de copiar un cuadro se tratase, especialmente cuando no se contaban con los mismos recursos, mayor razón aun para tener abierta la posibilidad a aportar otras soluciones.

Pero si se partía de esa premisa, es especialmente interesante recordar el concepto de "escenotecnia" que Nieva mencionaba, ya que es a lo había que atender en este caso principalmente, porque lo que se buscaba no era crear un decorado completamente nuevo desde un punto de vista puramente artístico, sino reproducir libremente uno ya existente se tenía que tener en cuenta los aspectos técnicos por encima de cualquier otro condicionante. Con esta premisa en mente a lo que se debía atender eran dos puntos esenciales, cuánto dinero se disponía para realizar la escenografía primero y segundo en que teatro se iba a montar dicho espectáculo.

Pero como en este caso la segunda premisa ya quedó suficientemente clara el punto 5.3.- *Elección del teatro y sus características*. no tiene sentido entrar nuevamente en esa cuestión. Con respecto al primer punto, como ya se pudo deducir de los autores citados es una cuestión esencial para cualquier escenógrafo. Sin embargo, que dada la finalidad de este estudio no es necesario entrar en cual era el presupuesto exacto (con una cifra determinada) con que la productora de *Shrek, el musical* contaba para llevar a cabo la realización de la escenografía. A pesar de que se podría aportar la mayoría de

documentos que demostrarían cual fue la suma total del costo del decorado de esta producción, para lo que se pretende demostrar con este estudio no es relevante conocer los números exactos que costó la escenografía. Porque sobre lo que se quiere enfatizar es que se tenga "X" o "10X" el escenógrafo debe trabajar con ello y aportar las soluciones creativas y técnicas que tengan cabida dentro de esa suma.

Tampoco se puede dejar de remarcar que existieron reuniones entre los escenógrafos, de donde salió, en definitiva, la escenografía de la obra, con soluciones válidas, como la reutilización de piezas de otras producciones, los colores o la elección de los materiales del decorado y, aunque no es necesario para este trabajo hacer una valoración de este estilo, el resultado que llegó a ojos del público es razonablemente bueno.

Los inconvenientes surgieron en la parte que no llega a ver el público de la escenografía propiamente dicha, como la ausencia de un plano de escena⁵⁰⁵, la no consideración de tiempos de montaje, o el tamaño de algunas piezas, son problemas que están directamente relacionados con la "extraña" manera que hubo de encarar el proyecto. Donde se puso de manifiesto que no se supo reconocer el rol o función del escenógrafo en la puesta en escena por parte del productor y director de la obra.

Esto se evidencia desde el proyecto presentado⁵⁰⁶ en las primeras reuniones, a partir del cual ya se pretendía construir el decorado, pero en el que faltaban gran cantidad de aspectos por definir desde el punto de vista técnico como también artístico, por ejemplo en las formas o colores concretos de las piezas de la escenografía. El proyecto basaba la mayoría de lo que iba a conformar el conjunto de la escenografía en fotos sacadas de otros espectáculos (no necesariamente tomadas directamente de estos espectáculos sino que pueden provenir de otra fuente como Internet), esta característica no es necesariamente negativa y puede ser válido como para una primera aproximación, pero en la labor de la escenografía no es suficiente para encarar una puesta en escena, primero porque limita una parte importante de la capacidad creativa del escenógrafo y segundo porque tampoco da respuesta a los cuestionamientos técnicos que toda escenografía lleva implícita. Por ello el proyecto fue complementado, en la medida que le fue posible, por el escenógrafo constructor, que fue quien le confirió la dimensión escenográfica, motivo por el cual también se lo reconoció en el programa de mano.

⁵⁰⁵ Plano en el que se indica donde va colocado cada elemento.

⁵⁰⁶ Este proyecto, físicamente, se ha perdido, por lo que es imposible adjuntarlo.

En resumen, es un proyecto fuera de lo normal, por el hecho de los tres escenógrafos y formalmente por el proyecto en sí también, con algunas carencias importantes, las cuales parte del aspecto artístico, se trasladan al aspecto técnico y se verá especialmente reflejado durante el montaje de la escenografía. Pero que para el estudio que aquí se está llevando a cabo resulta muy interesante, porque en su particularidad permite observar lo que implica no tomar en cuenta, según los parámetros indicados en el punto anterior, la función del escenógrafo.

7.- Construcción y plazos de ejecución:

La construcción del decorado de *Shrek, el musical* en su totalidad (con excepción del “puente” y la “dragona”) corrió a cargo del taller de Diseño de la Facultad de Bellas Artes de Madrid de la Universidad Complutense de Madrid, donde participaron alumnos del Magister de Escenografía de las sexta y quinta promoción, también alumnos Diseño Escenográfico II de la Licenciatura en Bellas Artes, un alumno de Doctorado en Escultura, el técnico del taller de Diseño y en como de asistente del Magister de Escenografía yo también.

Se empezó la construcción en Febrero de 2011 y se terminó, en el taller, en Julio de ese mismo año. Debía ser en esa fecha que se terminase, ya que en Agosto se montaba el decorado en el teatro y el 21 de Septiembre era el estreno. Fueron un total de 6 meses de trabajo constante e intenso. Además supuso un reto bien grande para todo el equipo, esencialmente porque, el volumen de decorado que requiere un montaje musical de estas características es enorme.

Dentro del programa del Magister de Escenografía todos los años se ha realizado al menos un decorado de los diseñados por los alumnos⁵⁰⁷, estas propuestas son de una zarzuela, que se estrenaba en el Teatro Ángel Guimerá de Santa Cruz de Tenerife o en la Escuela Superior de Canto de Madrid y por las características de la obra para la que se proyectaba la escenografía, sumado a que siempre había una idea clara detrás de estos proyectos (la mayoría realizados en grupos de dos alumnos), siempre resultaron ser decorados, físicamente mucho más pequeños en su conjunto, que la escenografía de *Shrek, el musical*.

Un ejemplo que ilustra bastante bien lo que se está apuntando es que mientras los decorados que salían para Tenerife entraban siempre en un container estándar de 12 metros de largo, en el caso de *Shrek* cuando se hizo la gira por Latinoamérica se necesitaron dos container de 12 metros de largo.

Para economizar costos, el productor aportó dos estructuras tipo carras que tenía almacenadas de otras producciones a saber, la base de la “casa de Shrek” (proveniente del decorado de *Peter Pan, el musical*) y la base y estructura para la “torre de Fiona” (proveniente de *El hombre de la Mancha*), por lo que estos dos decorados se

⁵⁰⁷ Desde la primera promoción del Magister en el año académico 2005/2006.

construyeron para ensamblarse a las carras durante el montaje de la obra. También se decidió aprovechar el decorado de Iglesia, (proveniente también de *El hombre de la Mancha*) por lo que esta pieza tampoco hubo que hacerla.

Para dar una idea general de cómo fue el proceso de trabajo se presentará un gráfico y dos tablas que muestren el proceso, la organización del equipo de trabajo y la relación de todas las piezas construidas para después explicar cómo fue dicho proceso.

Proceso de trabajo:



La organización del equipo de trabajo:

| NOMBRE | FUNCIONES | PERIODO DE COLABORACIÓN |
|---|--|------------------------------------|
| Miguel | -Escenógrafo. -Director de todo el proceso de construcción y pintura. -Pintura de los telones. | Completo. Febrero a Julio 2011. |
| Agustín Técnico taller de diseño. | -Construcción de bastidores en madera y en metal. -Encargado de pedidos de material. | Completo. Febrero a Julio 2011. |
| Nicolás Luzzi Ayudante escenógrafo. | -Construcción de bastidores de madera. -Pintura de piezas -Coordinador del equipo. | Completo. Febrero a Julio 2011. |
| Josep Doctorando en escultura | -Modelado de piezas en porexpan. | Febrero a Junio 2011. |
| Alejandro Estudiante del Magister de Escenografía. | -Terminación de piezas. -Pintura. | Marzo a Julio 2011. |
| Ana Estudiante de Licenciatura en Bellas Artes. | -Terminación de piezas. -Pintura. | Marzo a Julio 2011. |
| Laura Estudiante del Magister de Escenografía. | -Pintura. | Mayo a Julio 2011. |

· Por cuestiones de privacidad solo voy a aportar los nombres de los demás componentes del equipo.

Lista de piezas de decorado:

| | PIEZA | MATERIALES |
|----|-------------------------------|--|
| 1 | Embocadura. | Porexpan, hierro y tablero contrachapado. |
| 2 | Patas fijas. | Listón madera y tablero contrachapado. |
| 3 | Patas móviles. | Hierro y tablero contrachapado. |
| 4 | Rejas. | Listón madera. |
| 5 | Castillo 1. | Listón madera y tablero contrachapado. |
| 6 | Castillo 2. | Listón madera y tablero contrachapado. |
| 7 | Granero. | Listón madera y tablero contrachapado. |
| 8 | Casa Shrek. | Listón madera, tablero de DM y contrachapado y porexpan. |
| 9 | Torre Fiona. | Listón madera, tablero contrachapado y porexpan. |
| 10 | Habitación Fiona. | |
| 11 | Caballo Farquaad. | Porexpan, hierro y tablero contrachapado. |
| 12 | Telón boca. | Tela muselin y gasa. |
| 13 | Telón selva. | Tela muselin. |
| 14 | Telón castillo negro. | Tela terciopelo y gasa negra. |
| 15 | Telón árboles. | Tela muselin y gasa ⁵⁰⁸ . |
| 16 | Bambalinas. | Tela loneta. |
| 17 | Luna. | Tablero, listón y tela visillo. |
| 18 | Vestidor Farquaad. | Listón madera y tablero contrachapado. |
| 19 | Rocas. | Porexpan, listón madera y tablero. contrachapado. |
| 20 | Pasarela | Listón madera, tablero contrachapado. |
| 21 | Cabeza Shrek ⁵⁰⁹ . | Listón de madera y tablero contrachapado. |

⁵⁰⁸ La gasa se le añadió durante el montaje.

⁵⁰⁹ Esta pieza fue colocada como cartel, en la marquesina del teatro, como tal no es una pieza de escenografía pero fue parte de lo que se encargó el taller.

El proceso de trabajo queda muy claro como fue, lo que se debe puntualizar es que entre la construcción y la pintura no necesariamente se daban de manera contigua por lo que en algunos casos se debía hacer un almacenado provisional, pero que como fue en casos puntuales no se incluyó en el gráfico del proceso. Además por razones de espacio había que constantemente mover piezas de un lugar a otro del taller, para poder trabajar.

Como ya se puede tener una visión general de lo que fue la realización del decorado completo y teniendo como referencia la última tabla se detallará pieza por pieza como fue su construcción.

1.- Embocadura: Esta pieza se pensó para cubrir y tematizar, con motivos de árboles, por completo el arco de embocadura⁵¹⁰ del teatro. Se proyectó en tres partes, equivalentes a los laterales y a la parte superior del arco. A su vez los laterales se dividieron en cuatro partes cada uno y la parte superior en dos partes, más otra que se hizo por si la producción iba a un teatro con un arco de embocadura más ancho. El porexpan se trabajó en el taller del doctorando en Escultura. En el taller de Diseño, se construyeron los bastidores con tubo de hierro de 20 x 40 mm y se forraron con tablero de contrachapado de 5 mm. Se trabajo de tal manera que cuando estuviesen las piezas de porexpan modeladas, se trajesen al taller de la Facultad de Bellas Artes, se fijó el porexpan al contrachapado con espuma de poliuretano y para terminar de fijarlo y proteger el porexpan, se probó usar resina epoxi, pero se observó que ésta no se adaptaba bien a los volúmenes de la pieza por lo que finalmente se optó por el procedimiento tradicional de cubrirlo con tela de tarlatana. Esta tela se pega con cola de carpintero diluida en agua, por todo el porexpan y en los bordes se extiende unos 10cm aproximadamente por el bastidor y el tablero. Una vez seca la cola se procedió al pintado, primero una base de pintura plástica blanca con un poco de carga, después se pintaron los colores y por último se le dio un capa aguada de pintura, para conseguir unos matices más uniformes entre sí.

2.- Patas fijas: Se proyectaron cuatro pares de patas tematizadas con motivos de árboles, para envolver la escena en un ambiente de "bosque", por lo que, como es obvio se cambiaron las patas negras tradicionales por éstas específicas. También se optó por construirlas en madera en lugar de tela, por dos razones; la primera es que es una

⁵¹⁰ Límite arquitectónico del espacio de acción teatral en teatros de proscenio o a la italiana, separando el escenario del la sala o espacio del público.

producción que se planteó para durar varios meses en cartel y la segunda, porque la madera ayuda mucho más a la acústica. También al proyectarse la pata con una aletilla⁵¹¹ abisagrada, para ajustarse mejor a las necesidades de afore de los distintos teatros así como un mejor aprovechamiento del área de acción del espacio escénico, resulta mucho más cómodo trabajar con un elemento rígido, que con una tela. Para la construcción se hizo un armazón con listón de madera de pino de 25 x 40 mm sobre el que se colocó tablero de contrachapado de 5 mm, que se fijó con cola de carpintero de secado rápido y clavos de 20 mm de largo. Las aletillas que son de el mismo alto de la pata, pero de la mitad del ancho de las mismas. El armazón de la pieza principal no cubría el ancho entero, sino que dejaba unos 15 cm libres, para poder recortar de manera ondulatoria el lado que quedase hacia el centro del escenario y tener así un aspecto más orgánico, acorde con la idea del bosque. Este saliente del armazón, se reforzó en la juntas de los tableros. Para pintarlas se les dio una base de pintura plástica blanca con carga y después se pintaron los árboles en la pata con su aletilla correspondiente al lado, pero sin unirlos aún. Para esta fase se usaron colores de pintura acrílica y pintura plástica blanca más tintes de color. Una vez se terminaron de pintar se le colocaron las bisagras, cinco por cada pata y una vez abisagradas se pintaron por detrás de negro.

3.- Patas móviles: La definición de estas piezas de esta manera no es la más correcta, pero es la que se usó en la producción, una vez estuvieron montadas para identificarlas porque era la manera más fácil de entender lo que eran y a la hora de dar las ordenes desde regiduría simplificaba mucho la tarea.

Se proyectaron y se construyeron un total de once de estas piezas para que repartidas en dos grupos de seis y cinco respectivamente configurasen dos telones cortos que abriesen en americana. Además el sistema de americana hubo que pensar y preparar estos elementos. Pero primero se atenderá a como se construyeron estas once patas y después al sistema para colgarlas. La construcción de estas patas no fue igual a las fijas, porque si bien se usó también tablero de contrachapado de 5mm el armazón se decidió hacerlo de tubo de hierro de 20 x 40 mm, porque al ser elementos que no iban a tener una única posición en el escenario sino que estas patas que configuran alguno de los dos telones

⁵¹¹ Es relativamente común, para conseguir un afore correcto del escenario, colocar a las patas un añadido del mismo material, colocando de forma perpendicular a la misma sobre el borde más cercano al hombro, a este elemento añadido se lo denomina aletilla.

cortos iban a tener un juego importante durante la obra⁵¹² se necesitaba un material que aportase mayor rigidez a la estructura y al mismo tiempo permitiese ahorrar en elementos transversales (costillas) del armazón, para que el peso total de la pieza no fuese excesivo. Además del equilibrio del presupuesto total para la construcción del decorado. Porque la solución ideal para estas piezas hubiese sido tubo de aluminio, pero este material es excesivamente caro y se iba por completo del presupuesto que se disponía. En los extremos verticales de las piezas se colocó un listón de madera (en origen de 40 x 80 mm, cortado de forma ondulatoria por la mitad) para que tuviesen, como las patas fijas, una terminación más “orgánica“. El proceso de pintura fue similar al de las patas fijas, tanto por delante, con árboles también como por detrás de negro. De hecho salvo dos patas fijas que se pintaron un poco antes, el resto se pintaron al mismo tiempo, con lo que se evitó que hubiesen grandes diferencias entre los árboles de las patas fijas de los de las patas móviles⁵¹³. Para terminar el trabajo en el taller se le hizo a cada pata dos agujeros en la parte de arriba a unos 10 cm de los extremos, para colocar las ruedas de los rieles del sistema de americana, pero se esperó a colocar estos al montaje para evitar deformaciones durante el almacenaje y transporte.

El sistema para que estas patas funcionasen como un telón que abriese en americana fue uno de los grandes retos de la construcción del decorado de esta obra. El problema se presentaba porque había algunas de estas patas que debían desplazarse por todo el ancho del escenario (unos 16 m aproximadamente), se trata de unas piezas de gran tamaño (2 x 7 m), muy pesadas (50 kg aprox.), y que además tenían que moverse junto con sus compañeras. Finalmente se optó por un sistema de rieles que existen en el mercado para puertas convencionales, es decir, no un producto pensado específicamente para el espectáculo. Estos rieles se venden cada uno por separado y con un largo máximo de 5 m, afortunadamente la misma empresa que los fabrica, comercializa también unas juntas para cuando se deben juntar varios de estos rieles, para que a un riel de 5 m se le pueda sumar otro y así tener un riel que cubra 10 m. Teniendo este problema resuelto, dado que se decidió usar tres rieles contiguos para cubrir el ancho deseado, queda por resolver como hacer una batería de estos rieles para poder mover las seis o cinco patas por "telón" en conjunto. Lo que se hizo fue juntar en paralelo cinco rieles (para el telón

⁵¹² Ver punto: 5.1.- *El musical en Madrid*.

⁵¹³ Para esta fase del trabajo se tuvo como referencia una de las patas que pintó Miguel. Pero no hubo ningún boceto del cual realizásemos los árboles, tiene sentido porque en el dibujo de un árbol si una rama queda más arriba o más abajo con respecto al dibujo del árbol de al lado o al del boceto de referencia es algo que no se va a apreciar.

de seis patas), y tres rieles (para el telón de cinco patas), unidos entre sí por un perfil de hierro en U de 10 mm de grosor. Este trabajo se dejó para lo último de todo para intentar evitar al máximo problemas ocasionados en el almacenaje.

En resumen, se hicieron dos baterías de cinco y una de cuatro para el telón de seis patas y dos baterías de tres para el telón de cinco patas.

4.- Rejas: Se proyectaron seis módulos de reja, cinco para cubrir el ancho del teatro Nuevo Apolo y uno más por si la producción iba a un teatro más ancho. Cada uno de estos módulos se hicieron con listón de madera de pino de 25 x 45 mm para los extremos, los barrotes verticales y dos refuerzos horizontales, para el resto de barrotes horizontales se usó listón de madera de pino de 20 x 10 mm y para rematar las juntas se cortaron sobrantes de este último listón con forma trapezoidal. Para la fase de pintura se usó directamente pintura plástica negra con un poco de carga y como remate final se salpicaron con pintura diluida en bastante agua de distintos tonos, desde el gris claro hasta el verde grisáceo⁵¹⁴.

5.- Castillo 1: Este nombre así como el de “Castillo 2” también provienen del nombre que se les dio cuando la producción ya estaba montada en Madrid, donde se dio estos nombres a estos trastos⁵¹⁵ atendiendo al orden que aparecían en escena y a la vara⁵¹⁶ que ocupaban en el telar, siendo el “Castillo 1” el que aparecía primero y el que estaba más cerca de la embocadura.

Esta pieza, que describe un castillo en perspectiva vertical, por lo es mucho más ancho en la base que en la parte superior. Para la construcción y su transporte se dividió en seis partes. Dos piezas que hacen la parte central del castillo, otras dos que simétricamente dibujan las torres laterales, una puerta abatible hacia abajo y una piza colocada en la parte superior de las piezas centrales que representa la torre más alta del castillo. Con excepción de la puerta que se hizo con tablero de contrachapado de 12 mm, más listón de pino de 10 x 20 mm para que resistiese ser pisado por los actores. Las demás piezas se

⁵¹⁴ Realmente esta “pintura diluida en bastante agua” debe entenderse casi al revés, agua con un poquito de pintura, que a ojos de alguien no formado en este tipo de pintura puede parecer simple “agua sucia” pero lo que se consigue es un efecto similar al que se consigue cuando se trabaja con acuarela.

⁵¹⁵ En argot teatral, cualquier elemento del decorado, individualmente se lo considera trasto.

⁵¹⁶ En la actualidad, es un tubo de acero, que recorre a lo ancho todo el escenario, al que se cuelgan el decorado (o los equipos de luces), y que sirven para subir y bajar el decorado. En origen eran de madera, de ahí su nombre.

construyeron con listón de pino de 25 x 45 mm y contrachapado de 5 mm, para unir el tablero al listón se usó cola de secado rápido y clavos de 20 mm de largo. Para pintar se siguió el sistema que se usó para las patas, una base de pintura plástica blanca más carga, después se pintaron los colores y para rematar se usó la pintura aguada, pero en este caso antes de dar la aguada final, con un color diluido (en este caso un violeta oscuro), se pintó la sombra arrojada de los volúmenes dibujados, para generar sensación de volumen. Se construyeron todas las piezas por separado y se almacenaron así, para hacer factible su transporte.

6.- Castillo 2: Este castillo representa un castillo desde una perspectiva frontal y en el que se buscó casi un efecto contrario al castillo anterior, que pareciese un recortable plano. Este castillo se compone también de seis piezas, dos centrales que de manera simétrica dibujan la parte central del castillo, dejando un hueco más pequeño de lo normal para la puerta; dos piezas laterales que son las torres del castillo y dos piezas más pequeñas que hacen la puerta practicable, ésta abate normalmente, sobre el eje vertical. La pintura fue exactamente igual que con el "Castillo1" y también se construyó y se almacenaron todas estas piezas de forma independiente.

7.- Granero: Derivado de no contar con un proyecto correctamente hecho, esta pieza surgió en medio de la construcción del resto de piezas de la escenografía. La situación inesperada se resolvió de una manera que es bastante habitual en cualquier taller artístico⁵¹⁷ y no es otra que reciclar y aprovechar piezas viejas, almacenadas durante mucho tiempo y que no se han utilizado. En este caso concreto se usaron unas piezas de una producción que se construyó un par de años antes en uno de los proyectos del Magister de Escenografía para la temporada de zarzuela de Santa Cruz de Tenerife. En este caso la labor del escenógrafo fue ver como articulaba estas piezas para que se adaptasen a la forma que requería el Granero y los integrantes del equipo que trabajamos en esa pieza debíamos ir cortando y transformando, físicamente las piezas. La tarea de pintura, fue similar al resto de piezas, base de pintura plástica con carga, pintado con color, aguada y negro por la parte de atrás. Cuando se terminó de pintar se le puso gasa negra, con grapas y un pegamento especial de la empresa Rosco. Porque por el juego escénico del trasto así lo requería.

⁵¹⁷ Entiéndase taller que se dedique labores de pintura, escultura, cerámica, dibujo, vestuario y por supuesto escenografía.

8.- Casa Shrek: Esta fue una de las piezas más complicadas, por su tamaño y porque debía hacerse sin tener la carra sobre la que debía alojarse este decorado. Se tuvo la posibilidad de contar dicha carra en el taller, pero entre el escenógrafo, el técnico del taller de Diseño y yo pensamos que no era la mejor opción porque la carra de la que hablamos es una estructura hecha en tubo de acero y pensada para moverse con un motor (no existía la posibilidad de usar este motor), y dado el espacio en el que se trabajaba en el taller y sobre todo el espacio para almacenar todo el decorado, hubiese complicado mucho más el trabajo, ya que se hubiese tenido que mover todos los días que durase la construcción de esta pieza, desde el lugar de almacenado al de trabajo y viceversa al acabar la jornada. Por este motivo se decidió trabajar sobre las medidas de la carra.

El trasto entero se dividió en cinco partes para su construcción, dos que hacen la parte central, dejando el hueco de la puerta, la propia puerta, la parte superior que se apoya encima de estas dos, haciendo las veces tronco en donde, según la película, Shrek tiene su casa y la quinta pieza es una escalera que asoma por el lateral de la casa. Esta última pieza se construyó y pintó por separado. Las otras tres (sin tener en cuenta la puerta), se empezaron a construir por separado, pero se terminaron ensambladas las tres juntas. Para las partes que hacen la base se utilizó, como base de las mismas tablero de DM de 12 mm, listón de madera de pino de 25 x 45 mm y tablero de contrachapado de 5 y también de 3 mm, y por encima de estos se puso, para simular raíces y piedras trozos de porexpan, que también se recubrieron con tela de tarlatana. La parte superior son dos grandes piezas de porexpan pegadas entre si y a tres listones de madera de pino (25 x 45 mm) pegados con espuma de poliuretano y forrado también con tela de tarlatana. Para la pintura si bien se siguió el mismo patrón que en todas las piezas, la base tuvo mucha más carga que en las otras piezas para que tuviera más rugosidad, también se pintaron y trabajaron por ambos lados porque es un elemento de decorado que giraba y en un momento funcionaba como interior y en otro exterior. La pieza de la escalera es un gran bloque de porexpan, con refuerzo de tablero de 5 mm en los escalones, todo recubierto con tela de tarlatana, y la misma base de pintura que el resto de la “casa de Shrek“ todo esto sobre un tablero de DM de 19 mm. La carra como tal de esta pieza se hizo en el teatro, para asegurar que ambas piezas (la parte central y la escalera), quedasen a la misma altura.

9.- Torre de Fiona: Esta es la otra pieza que se hizo a la espera de montarse en el teatro sobre la estructura, ya mencionada, aportada por el productor. No fue una pieza compleja de ejecutar, aunque se tardó mucho en terminar, por razones de economía del proyecto, una vez tuvimos hechas las piezas de madera, se espero a que el trabajo de porexpan en el taller del doctorando de Escultura terminase y se trajesen todas las piezas de porexpan (sobrantes de la "Embocadura" incluidos), al taller, así se aprovecha al máximo el material y se ahorra dinero de transporte⁵¹⁸. Por lo tanto se puede decir que la construcción de esta pieza se dividió en dos etapas separadas en el tiempo, pero esto tampoco es algo especialmente importante, solo es conveniente aclarar el porqué de la duración de la construcción de esta pieza que no fue especialmente difícil.

También y aprovechando esta situación especial con este elemento para explicar paso a paso la fase de pintura, que fue similar en todas las piezas pero que en este caso, quizá pueda verse apreciarse un poco más⁵¹⁹.

Se plantearon dos bastidores para cubrir dos de los tres lados de la carra⁵²⁰ sobre la que iba montada la pieza, estos dos bastidores iguales sobre un eje de simetría vertical, tienen la singularidad de que en los extremos debían tener una forma curva, de manera que en cada uno de ellos se aprecia: curva-plano-curva. Por lo que se utilizó para el armazón general el mismo listón que para el resto de las piezas y en la parte plana tablero de contrachapado de 5 mm. Los listones que iban en los extremos de la parte plana se rebajaron para acoplar la forma del tablero de la parte en curva. Para estas partes se hicieron en tablero de contrachapado se 10 mm unas costillas curvas y se uso tablero de 3 mm en lugar del de 5 mm para que no partiese al curvarse. En la parte superior se tallaron unas piezas en porexpan con forma de almenas, para darle el aspecto de torre de castillo, estas piezas se fijaron con espuma de poliuretano y tela de tarlatana. Después se dio una base de pintura plástica con carga y cuando ésta aún estaba húmeda se raspó para dibujar los sillares de piedra⁵²¹, una vez que esta capa estuvo seca se pintó con un tono base (gris-celeste en este caso), sobre este tono se pintaron algunos sillares

⁵¹⁸ Como ya se mencionó cuando se definía el concepto de escenógrafo, controlar la cuestión económica a nivel de construcción de la escenografía también es esencial.

⁵¹⁹ Para referencias ver imagen de la derecha en la página 143.

⁵²⁰ Al ser una carra de planta triangular, y esta plantearse que va con uno de los vértices como punto más cercano al público, no tiene sentido hacer el tercer lado porque éste queda oculto a vista del público.

⁵²¹ Esto se hizo también en el castillo 1 y en el castillo 2, pero en esta pieza se dio una capa de pintura mucho más espesa por lo que el efecto es un poco más evidente.

con un tono más ocre, otros con un tono rosado y el resto quedó con el tono base. También se marcó, aleatoriamente, con negro la lechada de los sillares. Antes de entrar con las capas aguadas, se trabajó mediante "raspado"⁵²² la textura de los sillares, que es la que hace que todo el efecto que se consigue con la carga de la primera capa no desaparezca con las aguadas del final. Con este remate además se ayuda a que con la iluminación se note mucho más el efecto piedra que se está simulando. También una vez terminado el frente por detrás se pintó de negro.

Cuando se terminaron los bastidores se almacenaron, no se hizo la base practicable para la carra porque, aunque la teoría dice que teniendo dos lados de un triángulo se puede obtener su área, en la práctica es un poco más complicado, porque puede haber más de una medida que no esté acertada y entonces lo que debía encajar sencillamente no ensambla en el lugar adecuado.

Lo que si se hizo es un remate para la base practicable que consistía en un especie de muro de la torre donde había una biblioteca con libros y una ventana en el medio. Esta pieza se hizo entera en porexpan, excepto del capuchón final que es de cartón, que se unió al resto con dos listones de madera de pino y una base un poco más ancha que el bloque de porexpan. Para el hueco de la ventana se usó un tablero de contrachapado de 3 mm que se recortó y se le pegó por la parte de atrás tela de gasa negra. El porexpan no es un trozo entero que se fue tallando, sino que se hizo por partes, por ejemplo las baldas se hicieron aparte de los muros y los libros son otra pieza que se pegaron entre sí con espuma de poliuretano. Todo este bloque se recubrió con tela de tarlatana.

Para la pintura, en esta pieza se dio una primera base blanca pero con mucho menos carga que al resto del trasto porque interesaba que hubiese algún tipo de diferenciación formal entre las partes y en los libros directamente no se usó ningún tipo de carga, después se dieron los distintos tonos, se trabajaron las texturas y por último un remate con pintura aguada, que en este caso también fue mucho más suave que en los bastidores de la base.

10.- Habitación de Fiona: Este es un trasto bien sencillo que juega en la escena en que Shrek llega a la habitación de Fiona. Compuesto de un solo bastidor con una gran arco, que marca una puerta, sin tener volumen se pintó para que simulase ser redondo, pero es

⁵²² Esta técnica de pintura consiste en aplicar una fina capa de pintura con un pincel seco y con poca pintura.

un bastidor completamente plano. El proceso de construcción y pintado fue similar al resto de piezas, para los colores se tuvo en cuenta los colores de la Torre de Fiona, ya que se está representando el mismo espacio.

11.- Caballo Farquaad: Aunque se trate de más de una pieza de utilería, más que de escenografía, como tiene un tamaño bastante considerable y fue de las piezas que se encargaron dentro de la construcción del decorado, también debe comentarse. Este caballo está hecho solo de un lado por dos motivos, en la producción de Broadway era así también y por el problema de hombros en el teatro de Madrid solo podía entrar y salir por el mismo hombro. Por lo que el doctorando que modeló todas las piezas de porexpan también trabajó esta pieza.

Se pegó el modelado a un tablero de contrachapado de 5 mm recortado con la silueta del caballo, menos en la parte entre las patas del caballo para ocultar la carra de hierro que se hizo específicamente para esta pieza y en la que debía entrar montado Lord Farquaad. El porexpan, se cubrió también en este caso con tarlatana, se dio una base de pintura plástica blanca sin carga y después, para simular mármol, se utilizó pintura sintética de laca, con un tono blanco, otro blanco más cálido y un siena tostada, tono que además se usó para hacer las vetas de la piedra y se aplicó con una pluma de paloma.

12.- Telón de boca: De 7 m de alto por 14 m de ancho, confeccionado por Rosco específicamente⁵²³ para esta producción porque combina dos tipos de tejido, la gasa y la tela muselin, de manera tres cuartas partes del telón son en esta última y el resto en tela de gasa. Porque el dibujo que debía representar es la icónica frente de Shrek (orejas incluidas), en medio de unas ramas secas, como si estuviese en medio de la ciénaga. La frente y orejas del personaje van en la gasa y las ramas en la muselin. De pintar este telón se encargó por completo el escenógrafo, salvo las orejas, que se añadieron en el taller de Diseño, porque es una parte que en principio no iba a ir en gasa, pero que en una visita al taller del director se decidió que debían ser del mismo material que la frente. Lo cierto es que se veía extraño que las orejas no fuesen del mismo material que el resto de la cabeza. También hay que tener en cuenta que este tipo de modificaciones son relativamente normales a mitad del proyecto, de hecho es habitual que siempre haya

⁵²³ Todos los telones de esta producción los confeccionó Rosco Ibérica, S.A. Pero éste es un telón fuera del catálogo de la empresa, por ello puntualizo que es específico para esta producción.

por lo menos un par de visitas al taller donde se construye el decorado, por parte del director.

Así que se recorto esa zona con una cuchilla, se pegó gasa por la parte de atrás. Este telón fue pintado con pintura acrílica, con una densidad normal en la tela muselin y más aguada en la tela de gasa.



Telón de boca y embocadura montados en el teatro Nuevo Apolo.

13.- Telón selva: Este telón también es especial en cuanto a su confección, porque siendo un telón con dimensiones similares al anterior, pero hecho de tiras de tela muselin, de unos 150 mm cocidas entre sí en la parte superior, está confeccionado como todos los telones de Rosco y en la parte inferior también va rematado para colocar el peso necesario, como cualquier otro telón. Además este telón se conforma de dos piezas, un primer telón con las dimensiones ya mencionadas (7 x 14 m) y otro de la mitad de altura (3,5 x 14 m) ya que iban jugar juntos y también en un momento se necesitaba solo el pequeño (para ocultar el puente mientras se montaba en escena). Pero aunque se trate de dos telones separados, se comentan bajo el mismo apartado porque fueron confeccionados y pintados de igual manera, por lo que comentarlos por separado solo alargaría innecesariamente el trabajo.

Para pintarlo se tiñó con distintas pinturas aguadas. El procedimiento fue enrollar las tiras y sumergirlas en un cubo con agua y pintura de distintos tonos durante unos minutos y luego retirarlas y extenderlas para que se secasen.

14.- Telón Castillo Negro: Este telón no está pintado, pero fue elaborado en el taller de Diseño. Se encargó a Rosco un telón de 7 x 14 m en tela negra tipo molton, completamente lisa y nuestro trabajo consistió en dibujar los huecos, cortarlos y pegarle por la parte de atrás gasa negra con pegamento especial. También se le dio una mano de este pegamento alrededor del hueco de la puerta, para reforzar esta parte de la tela, ya que se trata de una abertura muy grande y que para hacer este hueco practicable no se le podía poner ningún tipo de tela. Además este telón jugó en función con una pequeña reja (hecha como las comentadas en el punto 4), que abría en guillotina⁵²⁴ por detrás de este telón.

15.- Telón Árboles: Pintado sobre tela muselin, con pintura acrílica, éste telón se proyectó como el último telón antes del panorama. Se trabajó en el taller enteramente sobre ésta tela.

A pesar de haberse sugerido que se combinase con tela de gasa, ya que se iba a conseguir mayor profundidad visual, por factores económicos se decidió usar solo un tejido, de manera que se pintaron unos árboles, mucho más simples que los de las patas fijas o las móviles, precisamente para generar la impresión de profundidad. Pero durante en montaje, se vio que la parte plana del fondo no funcionaba y hubo que cambiarla por tela de gasa, siguiendo un sistema similar al telón Castillo Negro, cortar la parte que no iba y por detrás pegarle la tela de gasa, que en este caso se usó de color gris.

16.- Bambalinas: Para hacer juego con las patas tematizadas, se proyectaron también unas bambalinas con motivos de hojas, para seguir en el efecto de “dentro de un bosque”, solo se pintaron las hojas, porque no tendría pintar ramas ni troncos y tampoco son piezas que por su ubicación deban destacar en exceso. Basta con recordar que la función de las bambalinas es la de ocultar los equipos de luces y la parte superior del escenario al público. Se pintaron sobre tela de loneta, que para economizar no se encargaron a Rosco, sino que se compró la tela y se confeccionó en el taller, porque las dimensiones de las bambalinas resulta factible realizarlas en ese espacio. Se compró tela

⁵²⁴ Otro sistema de movimiento de telones, en este caso es en sentido vertical, subiendo y bajando el telón entero, también se conoce este sistema como: a la francesa.

de doble ancho (lo que hace el alto de la pieza), y se encargó del ancho total de cada bambalina (14 m), la casa donde compraron, se encargó de cortarlas. Lo único que hubo que hacer es hacer los ojete para pasar las tiras colgar la bambalina a la vara, estos se hicieron plegando la tela (unos 5 cm) sobre sí misma y con una máquina específica se hicieron primero los agujeros y después se le pusieron los ojete. Fueron un total de 6 bambalinas con el mismo procedimiento y todas se pintaron combinando pintura acrílica (los colores, menos el negro) y plástica (negra).

17.- Luna: Esta pieza, sobre dimensionada, siguiendo el efecto que tiene en la película, se construyó con tablero contrachapado de 10 mm para hacer las costillas circulares, se cortaron arcos de circunferencia para hacer una interior y otra exterior, al tratarse de dos circunferencias, lo que se hizo es cortar la misma pieza hasta tener el diámetro deseado, 3 m en este caso. Una vez hechas estas piezas se construyó en dos partes para que se pudiese transportar, se hizo un bastidor en listón de pino de 45 x 25 mm, adaptándose a la media circunferencia interior, sobre el que se puso un tablero contrachapado de 5 mm, en los laterales de esta se clavó tablero de 3 mm de unos 15 cm de ancho y en la parte superior de este tablero se clavarón las piezas que configuraban la circunferencia exterior, para reforzar esta unión se colocó, distribuidos a lo largo de toda la media circunferencia trozos de listón que iban desde la circunferencia exterior hasta la interior.

Se pintó una base de pintura plástica blanca y encima se dio pintura de laca blanca para que la luz rebotase mejor. Se trabajó con la idea que esta pieza iba a llevar luz en la parte interior e iba estar recubierta por una tela de visillo, pero estas luces fue una de las cosas que se dejó a rematar en el teatro así como la tela.

Un error que se cometió en el taller y que no se apreció hasta el montaje, fue que siempre se tuvo la referencia del diámetro de la circunferencia interior y no se tuvo en cuenta que el ancho del tablero de las piezas que usaron para la circunferencia exterior. Por lo que la pieza montada resultó de 320 cm de ancho total, por lo que la no alcanzaba con un solo pliego de tela de doble ancho y hubo que coserle otro pliego, con el consiguiente gasto de tiempo y dinero.

18.- Vestidor Farquaad: Otra pieza que en rigor es de utilería, pero que por dimensiones se hizo en el taller y que merece la pena comentar. También esta es una pieza que no estaba en el proyecto y hubo que realizarla observando unas grabaciones hechas en directo del montaje de Londres.

Es un elemento complejo de realizar porque tiene juego escénico por delante y por detrás y con funciones bien distintas. La pieza viene a ser lo que es el vestidor o “tocador” del villano de la obra. Tiene dos posiciones, la primera más sencilla, porque está la pieza cerrada y perpendicular al público, solo debe ocultar a un titiritero que tiene una acción en la segunda posición del vestidor. En la segunda posición es con la pieza girada 180°, se abren las puertas del vestidor, Lord Farquaad se sube y el titiritero que estaba oculto y debe seguir oculto, mueve las piernas (son ficticias, hechas en goma espuma) del personaje al ritmo de la música, como si estuviese bailando ballet.

Esta construido con los mismos materiales que el resto de piezas, listón de madera de pino de 45 x 25 mm y tablero contrachapado de 5 mm. Para la base, se usó tablero contrachapado de 19 mm y se le colocaron 4 ruedas de 50 mm de diámetro, que aguantan cada una 20 kg y con movimiento hacia todos lados. Se pintó con pintura plástica blanca, sin carga la primera mano y encima con pintura acrílica y se remató unos detalles en dorado y plateado con pintura sintética en dorado y plateado.

19.- Rocas: Se construyeron dos piezas de rocas, una bastante grande que hace la cueva donde Fiona se esconde al final del primer acto y la segunda pieza es sensiblemente más pequeña que la anterior, pero en la que por detrás se puede esconder un actor y también juega en la misma escena.

Ambas están hechas en porexpan, en el caso de la primera pieza modeladas solo por la parte de adelante y por detrás pegadas a un tablero contrachapado de 5 mm y en la segunda si es en bulto redondo, en este caso se pego en la base a una carra hecha con tablero contrachapado de 19 mm y ruedas de 30 mm de diámetro con movimiento para todos lados. Recubiertas con tela de tarlatana y pintadas con una primera mano de pintura plástica con carga, luego pintadas con los colores correspondientes con pintura acrílica y rematadas con una aguada de distintos tonos.

Las rocas grandes se montaron sobre una carra de tablero contrachapado de 19 mm con ruedas de 80 mm de diámetro, y sobre la carra se montó una estructura con tubo de hierro de 40 x 20 mm para sujetar las tres rocas, una a la izquierda, otra a la derecha y otra en la parte superior, para esta última se montaron unas bisagras en la estructura de hierro para que pudiese plegarse fácilmente y se facilitase el transporte y el montaje. Esta pieza se pensó para que no hubiese que hacerle nada más que subir y bajar la roca superior y también se hizo con muy poca profundidad, lo que generó problemas de

estabilidad, pero tuvo que ser así para que cupiese en el hombro derecho del teatro Nuevo Apolo.

Para rematar la pieza, lleva una puerta corredera plana, pintada como si fuese una roca, que Shrek mueve en escena y también se tuvo que hacer una corteza de árbol que se colocaba en una de las patas fijas, para que Fiona la pudiese usar como puerta de la cueva, tal cual ocurre en la película.

20.- Pasarela: Al igual que en la producción de Broadway se planteó una pasarela que rodease el foso de orquesta. Se prepararon en el taller, el frente y los soportes. Tablero sobre el que iban a caminar los actores se compró pero se dejó para ajustar en el teatro, para que no se descuadrasen al montarse. Para el frente se siguió el mismo procedimiento que para el resto de bastidores, armazón en listón de madera de pino de 25 x 45 mm y tablero de contrachapado de 5 mm, pintado con una base de pintura plástica más carga y colores acrílicos encima. Para los soportes se usó el mismo listón de pino, siguiendo la estructura que se usa para hacer arnillas⁵²⁵.

21.- Cabeza Shrek: Construida en 8 módulos de tablero contrachapado de 7 mm y listón de madera de pino de 80 x 35 mm, fijados entre sí con cola de secado rápido y clavos. Son 6 piezas que dibujan la frente de Shrek más otras dos que hacen las orejas. Estas piezas se juntaban al resto con dos tubos de hierro de 40 x 20 mm por oreja, que se unían a lo largo del resto de piezas.

Se proyectó esta pieza para ir en la marquesina del teatro, por eso se usó una madera más ancha y se pintó con pintura sintética, para que resistiese mejor la intemperie, ya que por lo menos iba a estar colocada en el frente del teatro durante cuatro meses.

Por último, el almacenaje fue de manera similar para todas las piezas, se guardaron en posición de perfil, con el lado más largo sobre el suelo y arrimados a una pared. Dadas las dimensiones del taller a medida que se fueron terminando las piezas hubo un momento en el que no entraba dentro del taller, por lo que se almacenaron en las paredes de afuera del mismo, de la misma forma que se indicó, pero tapadas por un plástico para protegerlas de las inclemencias del tiempo y amarradas con cuerdas a la pared, evitar que el viento las voltease.

⁵²⁵ Es el nombre con el que tradicionalmente se conoce a los practicables de madera en el argot teatral. Además fuesen del tamaño que fuesen, tienen la particularidad de ser plegables, para facilitar su almacenaje y transporte.

A pesar que en la actualidad la construcción de la escenografía no es una tarea de la que se encarga directamente el escenógrafo, es una parte fundamental del proceso debido a que es dónde se empieza a materializar aquello que se plasmó en bocetos, maqueta y planos. Este es el motivo de hacer un escrutinio de manera tan pormenorizada.

Hablar de materiales, contrachapado, listón, clavos, tornillos, pintura, etc... es esencial, es como para un físico o un químico conocer la tabla periódica de elementos. "El escenógrafo profesional ha de saber, desde un principio, cuánto vale un kilo de clavos" decía Nieva⁵²⁶, pero también de conocer que clavos de usar y cuáles son los adecuados para sus materiales. Se ha dicho que el escenógrafo actual no necesariamente se encarga directamente de esta parte, pero debe saber transmitir lo que quiere a los encargados del taller, debe conocer no solo una nomenclatura, sino como se conjugan esos elementos, en este sentido del mismo modo que debe existir un dialogo entre director y escenógrafo, también tiene que darse entre encargado de taller y escenógrafo, porque este último debe aportar soluciones, pero no debe excluir las que desde el taller se le puedan sugerir. "Se debe saber hacer, para saber mandar", decía una profesora⁵²⁷ del Magister de Escenografía", resume a la perfección esta idea de que aun cuando no participe directamente en la fase de realización, el escenógrafo conocer como se realiza para poder dar las indicaciones pertinentes.

Además es realmente interesante incluir esta fase del proceso de escenografía con tanto detalle, porque en pocos lugares se puede encontrar una referencia tan explícita y precisa de una obra concreta⁵²⁸, por lo que resulta aun más atractivo introducirla. No se va a discutir porque no es habitual, dado que se aportaron algunos indicios en los primeros dos capítulos. Solamente interesa remarcar que se entiende la construcción de la escenografía como otra etapa del proceso y por ello se menciona.

⁵²⁶ Francisco Nieva, *Tratado de...* Op.cit p. 11.

⁵²⁷ La Dr. Matilde Mollá, catedrática en la Facultad de Educación de la UCM, vestuarista y escenógrafa

⁵²⁸ Obras como la de Bruno Mello, *Tratatto di scenotecnica*. Novara. De Agostini, 1993; trata sobre cuestiones de construcción, pero lo hacen de un modo genérico, sin atender a como se hizo una escenografía en particular.

8.- 21 de Septiembre de 2011, el estreno:

La fecha de estreno de cualquier obra teatral marca un antes y un después en todo el proceso y para todos los integrantes de la puesta en escena. Desde los intérpretes, hasta el director pasando por técnicos, productores y por supuesto figurinista, diseñador de luces u escenógrafo. Ocurre además en el caso de estos tres últimos casos que marca el final de su trabajo como tal en la producción. Aún cuando después del estreno pueden hacerse pequeños ajustes ya sea en las luces, trajes o decorado, no es habitual que esto suceda y cuando lo hace, son ajustes que casi corresponden a la parte técnica. Además en el caso de la escenografía, por sus características, se tiende a hacer que estos cambios se hagan siempre antes del estreno.

Es curioso como siendo una fecha importante dentro de cualquier tipo de producción escénica, sea algo que no se ve reflejado casi en la bibliografía específica del quehacer teatral. Es cierto que cualquier producción, por pequeña y escasa de recursos que sea, va a hacer lo posible por llegar a la noche del estreno con el mayor número de ensayos posibles de manera tal que para la dinámica de la puesta en escena no haya casi diferencia entre un ensayo y el estreno.

Se ha visto en este trabajo como en las producciones de Broadway es una práctica habitual el hacer una gira pre-Broadway, para hacer que el salto entre ensayo y primera función se diluya lo más posible. Sin embargo en una cantidad considerable de producciones esta situación no es factible hacerla y en la gran mayoría de ellas⁵²⁹, hasta los ensayos pre-generales y general se siguen ajustando cosas (movimiento de actores, decorado, trajes, etc...). Lo que es innegable es que con muchos ensayos o tan solo unos pocos el enfrentar la puesta en escena al público marca un antes y un después en la misma y cambia por completo la dinámica de trabajo⁵³⁰.

Desde la perspectiva del escenógrafo, que es la pertinente en este estudio, la subida del telón al comienzo de la función marca la cristalización de su trabajo, a partir de ese momento todo lo que puede hacer es convertirse en parte del público. En ese sentido el

⁵²⁹ Tanto en España como Latinoamérica no existe mercado ni infraestructura donde entren espectáculos de gran formato, para poder hacer giras "pre-". Como también es bastante frecuente que ocurra, que los ensayos previos no siempre sean todos los necesarios.

⁵³⁰ Autores que hace estudios magníficos sobre la puesta en escena, como el ya citado Patrice Pavis, *Del texto a la escena, un parto difícil*, Semiosis. 19 (julio-diciembre) México, 1987. p. 173- 190; no menciona específicamente la relación entre ensayos y punto de inflexión que el estreno supone.

estreno en sí, no presenta especial interés por sí mismo, sino como la finalización de un proceso, que en teoría empieza en la mesa del escenógrafo y se materializa durante el montaje de la obra. Es esta parte final del proceso, la que interesa destacar, el proceso de montaje en el teatro que culmina el día del estreno.

8.1.- El montaje:

Se empezó el montaje el 1 de Agosto de 2011 y se terminó el 21 de Septiembre de ese mismo año, aunque en rigor habría que puntualizar que se terminó el montaje para el segundo estreno, el día 7 de Octubre. En total fueron unos 40 días (descontando los días libres), lo que duró el montaje. Queda una pregunta en el aire que es ineludible ¿Fueron muchos días de montaje?

Antes de contestar a esta pregunta, se describirá resumidamente como fue cronológicamente el montaje y después, al contestarla se comentaran los pormenores del montaje.

Empezó descargando y entrando lo más ordenadamente posible al teatro la escenografía construida en el taller de Diseño de la Universidad Complutense y colocando las piezas entre el hall del teatro y el patio de butacas, ya que alojarla la escenografía entera en el escenario lo hubiese dejado impracticable. En el escenario se empezó colgando los telones: telón de boca, selva, castillo negro y árboles.

Se tuvo que esperar a que llegase otro camión desde Málaga, donde la productora tiene el almacén, de donde trajeron herramientas y parte de las piezas que se iban a aprovechar de producciones anteriores. No fue el único camión que hubo que esperar desde Málaga. Lo que siguiente que se montó fue la pasarela, que iba por delante del foso de orquesta y el arco de embocadura que llevó un día entero, después las patas fijas y los trastos que iban colgados (castillo 1 y 2, las rejas y granero), y, cuando llegaron de Málaga, la iglesia y el panorama. También se colgaron las bambalinas (durante el montaje se comprobó que era necesaria una más). Las patas móviles también se colgaron ahora, pero estas fueron las piezas que más se tardó en ajustar.

Entre medias se tuvo que parar el montaje por la grabación del disco, y hacer dos pre-montajes⁵³¹, uno para grabar los videos para la promoción por Internet y otro para las fotos. Cuando llegaron las carras se montaron la casa de Shrek y la torre de Fiona, la primera llevó mucho tiempo ajustarla, por las dos piezas que hubo que unir y sobre todo porque había que cambiarle de posición los motores, lo que hubo que esperar a que viniese el ingeniero que la había diseñado (tenía que traer un elevador para la escena final, así que se esperó lo trajese para adaptar la carra). La luna se colgó una vez que se montó un sistema de americana para la misma. En lo que todas estas piezas estuvieron colocadas se fue ajustando todo, este proceso fue desde ajustar las patas móviles, la torre de Fiona hasta las puertas de los castillos. Entre medias estuvo el montaje de la Dragona y el puente, lo último que se montó, proveniente del taller de Diseño, fue la cabeza de Shrek, que iba en la marquesina del teatro. Pero para tener una referencia cronológica, el montaje del puente fue posterior al de la cabeza de Shrek.

También es necesario mencionar, que al mismo tiempo se cuadraron luces, proyecciones (esto interfería directamente con el montaje de escenografía) y a partir de Septiembre hubieron ensayos todos los días. En los parones derivados de los pre-montajes, espera de material, no hubo descanso, durante la grabación del disco se aprovechó para construir la "Plancha de la galleta de jengibre, Gingy", la cual nunca se llegó a construir antes, o en otras interrupciones, pintar las bambalinas que faltaban o poner la tela de gasa al telón Árboles.

Con esta visión general y resumida de lo que fue el montaje se puede contestar a la pregunta que planteé más arriba ¿Fueron muchos días de montaje?

La respuesta es sí, sin lugar a dudas y, aunque se debe matizar, es cierto que esta respuesta tan rotunda obliga a plantearse otro interrogante antes o al mismo tiempo que se dan las razones de tal afirmación. La pregunta es ¿Cuánto tiempo llevó otro montaje de similares características? Esta es una pregunta difícil de contestar de manera objetiva ya que la bibliografía específica que responda a esta cuestión es prácticamente inexistente⁵³².

⁵³¹ Se utiliza este término para describir la situación en la que sin haber terminado el montaje, hubo que hacer pre ajustes para que en el escenario se pudiesen dar las situaciones comentadas.

⁵³² Al igual que ocurre con la construcción de la escenografía esta es una parte del proceso que no se encuentra detallada en la bibliografía de forma habitual.

Lo cual hasta cierto punto tiene sentido porque es una parte, casi íntima, de la puesta en pie de la obra o la escenografía que sea, y entrar en detalles de los problemas que hubieron resulta, desde un punto de vista puramente teatral y artístico, como si le se estuviese quitando esa "magia" que todo arte tiene y que hace que a ojos del espectador todo suceda sin esfuerzo aparente.

Sin embargo se está en disposición de poder contestar a dicha pregunta, basándose en la propia experiencia como escenógrafo y persona vinculada al espectáculo teatral, más la formación, de la mano de directores de escena como Juanjo Granda, Giampaolo Zennaro, o personas Leonard Garuf (en aquel momento director técnico del Gran Teatro del Liceo de Barcelona), además de conversaciones informales con directores de otros países, como es el caso del puertorriqueño Dean Zayas.

Lo primero que hay que tener en cuenta es que siempre, en cualquier producción el primer montaje es el más complicado, porque aún cuando se cuente con un escenógrafo experimentado, que pueda asumir su rol por completo y de la construcción del decorado sea perfecta, siempre al momento de implantarla por primera vez en un escenario hay ajustes que hacerle, con independencia de que dichos ajustes estén previstos o no.

En el Liceo de Barcelona cuando se está montando una nueva producción el tiempo dispuesto para el montaje es de 30 días y en el Teatro de la Zarzuela entre 20 y 25 días. Dicho esto puede parecer que los 40 días del montaje de *Shrek, el musical*, son muchos pero no excesivos, además teniendo en cuenta que ambos teatros se enfrentan a producciones de características similares en cuanto al volumen e decorado, que el musical en cuestión. Sin embargo este tipo de teatros cuenta con un infraestructura mucho más grande, no solo desde la perspectiva del espacio, ya que no es lo mismo contar con un escenario que permite montar más de una pieza a la vez, que uno en el que hay que ir montándolas una por una. Sino también desde lo que supone el equipo humano, ya que mientras en el montaje de *Shrek, el musical* fueron entre seis y ocho personas (de las cuales seis fueron siempre las mismas) en jornadas de 10 horas de trabajo, que contar con equipos que trabajen en distintos turnos, unos detrás de otros.

Con lo dicho hasta acá se puede decir, que comparando las dificultades de espacio y el equipo de trabajo reducido de esta producción, los 40 días de montaje no fueron tan excesivos en comparación con otros montajes de tamaños similares. Lo cual es cierto y

confirma lo que se exponía más arriba: Siempre el primer montaje de cualquier producción es el más complejo.

Entonces, porqué se afirma que fue excesivo el tiempo de montaje. Por que hubieron fallos de coordinación del montaje, que de haberse tenido en cuenta se hubiese acortado sensiblemente el tiempo de montaje, con lo provechoso que es esto para toda la producción en todos sus niveles.

El más claro y evidente que se puede apreciar es el caso de los tres pre-montajes, para fotos, video para Internet y periodistas de distintos medios, aún cuando se asuma que el pase para la prensa en general debía hacerse en una fecha distinta a la de las imágenes promocionales de la propia compañía pero en los primeros dos casos lo razonable es hacer todo en la misma jornada de trabajo. Porque la calibración de luces es esencialmente la misma para una cámara fotográfica que una cámara de video y aún cuando deba alargarse esta jornada de trabajo porque la dinámica entre fotografía y video pueda ser distinta, las horas que se le dedican a estas dos tareas es menor si se realizan simultáneamente que si se realizan por separado. En el computo global de horas para llevar a cabo el montaje entero, cuya finalidad es que este apto para la representación teatral, lo más rápido posible para poder tener el mayor número posible de ensayos; el tener que hacer un pre-montaje implica dejar piezas a medio montar o ajustar, para usarlas de la manera que estén en ese momento y al mismo tiempo en lo que dura estas sesiones de fotografía y video, los maquinistas, responsables de montar y mover en escena la escenografía, deben estar atendiendo a este último punto.

Pero los mayores problemas de montaje no fueron por estos pre-montajes, sino por la falta de identificación clara del rol de escenógrafo y director técnico⁵³³.

El primer ejemplo claro de esta situación se dio el primer día de montaje, cuando el plano de montaje⁵³⁴ de la escenografía consistió en una lista en una servilleta de papel en la que se indicaba en que vara iba a ir cada decorado. Es evidente que esta no es la manera correcta de realizar un plano de montaje para ninguna escenografía y mucho

⁵³³ Es la persona que funciona de coordinación entre el equipo creativo (generalmente escenógrafo, iluminador) y los técnicos del teatro o la compañía, adelantándose a los problemas que pueda haber en el montaje.

⁵³⁴ El plano de montaje o plano de implantación muestra en planta (a veces también perfil) la ubicación de todos los elementos que componen la escenografía. Es tarea del escenógrafo realizarlo y lo discute con el director de escena y también con el director técnico. También conocido como plano de escena o plan de escena.

menos en una de la complejidad de *Shrek, el musical*. El realizar un plano de montaje obliga a pensar donde específicamente va colocado cada elemento y permite adelantar los problemas que puede haber durante el montaje, de manera que entre el escenógrafo y director técnico puedan ir pensando cómo resolverlos antes. Por lo tanto, el haber tenido un plano de montaje en condiciones habría ahorrado los dos grandes problemas que hubo durante el montaje de esta obra, concretamente: el arco de embocadura y las patas móviles.

Con el arco de embocadura hubo un error a la hora de medir el alto de la embocadura del teatro, por lo que las piezas verticales construidas resultaron ser excesivamente largas, se construyeron de 9 m de largo y hubo que cortarles 2,5 m aproximadamente a cada una, demasiado para poder considerarlo un mero ajuste. Pero el mayor problema es que nunca se pensó, hasta el momento de tener que montar la pieza, cómo se iba a montar. La dificultad de la misma estaba en que iba por delante del arco de embocadura del teatro y por lo tanto fuera del sistema de varas del espacio escénico. Por lo que había que buscar de qué manera se iba a sujetar la pieza montada. Aprovechando que el arco de embocadura del Teatro Nuevo Apolo es practicable y tiene una celosía, el primer maquinista de la compañía ingenió un sistema de anclajes con tubos y unas poleas para poder subir la pieza equivalente al bambalín, las cuales se desmontaron una vez estuvo colocada la pieza.

Las patas móviles fueron el talón de Aquiles del montaje, porque no se montaron como se sabía que había que hacerlo, lo que arrastró problemas durante todo el montaje e hizo que se perdiera mucho tiempo. La manera que originalmente se propuso de montar estas piezas fue en dos varas sucesivas, enganchar tres módulos de truss, a éstos el sistema de rieles ya contruidos y éstos las patas propiamente dichas. Por ahorrar el truss se decidió enganchar el sistema de rieles directamente a las varas. El problema es que no se tuvo en cuenta el peso en conjunto de las 11 patas que iba en primer término y ocurrió que una vez colgadas no había manera de ajustar la altura de las varas, ya que al estar recogidas las patas en los hombros, era tal el peso que curvaban los rieles. Se les puso a cada pata un par de ruedas en la parte inferior, para poder suplir el desnivel que generaba la curvatura de los rieles, pues si se dejaban las varas a la altura correspondiente a las patas cuando estas estaban todas desplegadas no había problema, pero al llevarlas a los hombros, estas chocaban contra el piso del escenario y si por el

contrario se situaban las varas para que las patas quedasen bien cuando estaban cerradas, cuando se abrían quedaban muy separadas del suelo.

Finalmente, después de observar que ni con ruedas en la parte inferior se podía solucionar, se optó por poner el trust, pero esta tarea resultó bastante complicada y peligrosa ya que se optó por poner los truss sin bajar las patas ni los rieles, por lo que un maquinista tuvo que estar haciendo todos los ajustes necesarios caminando entre las varas y el trust, si bien llevaba arnés de seguridad y cumplía con los protocolos de seguridad, siempre es un trabajo lento y delicado.

Con excepción de mover los carretes⁵³⁵ de las últimas varas del escenario, tarea tampoco contemplada, compleja y lenta, para que entrase la luna en americana, el resto de por menores del montaje, se puede decir que cae dentro de lo razonable en un primer montaje, incluido el montaje del puente o la ya mencionada casa de Shrek.

Es cierto que se tuvieron que ajustar muchas cosas y algunas podrían haber ido ajustadas desde el taller, como agujeros para unir los distintos bastidores entre sí, pero también es cierto que son cosas que cabe esperar que se hagan en un primer montaje.

Terminando de dar las razones a la afirmación sobre el tiempo de montaje fue excesivo, quizá se debiera matizar, teniendo en cuenta irremediablemente sería un montaje de muchos días, pero el punto es que si se hubiese respetado o atendido a los roles tanto de escenógrafo como director técnico de manera correcta, seguramente en vez de hablar de un montaje de 40 días, se estaría reseñando un montaje de 30 días aproximadamente, lo que está en concordancia con teatros de gran infraestructura, lo que es un tiempo razonable para un primer montaje.

Se aprecia que al no atender como es debido estos roles por parte de la producción de esta obra, este hecho incidió directamente en el tiempo de montaje de la misma y en la puesta en escena con las características de esta obra, es esencial contar claramente tanto con un director técnico, como un escenógrafo.

Como ha quedado demostrado en este punto, al no considerar estos dos roles como parte fundamental, por la razón que sea, económica, como de cualquier otra índole, termina siendo perjudicial para todo el resto del montaje. Desde producción, ya que tiene que

⁵³⁵ Perfil en U de forma cilíndrica hecho en madera o metal, puestos en el peine del teatro, es por donde se deslizan los tiros a la varas, provenientes del sistema contrapesado para las mismas.

pagar más por tener a los técnicos mayor número de horas trabajando, actores porque no pueden ensayar todo el tiempo deseable con la escenografía real, los propios tramoyistas ya que no pueden ensayar tanto tiempo con los decorados, o el propio director que no puede ver su montaje completo hasta pocos días antes del estreno.

8.2.- El espectáculo, por dentro:

La primera idea era titular este punto, *El espectáculo: por dentro y por fuera*, pero el espectáculo desde la perspectiva del espectador ya quedó establecido en el punto 5.1.- *El musical en Madrid*, por lo que no tiene sentido volver a comentarlo.

Por lo que se va a centrar en lo que no ve el público, lo que queda dentro del escenario y que en un montaje de gran formato es, como es en este caso, fundamental para el desarrollo de la puesta en escena.

Es cierto que se ha establecido que una vez se estrena el espectáculo la tarea, como tal, del escenógrafo acaba en ese momento. Sin embargo el resultado del trabajo de este, la escenografía en su conjunto, sigue estando presente en cada función. De lo que se trata en este punto es ver desde el escenario como se “mueve” la escenografía, es decir como es el espectáculo desde atrás.

No se trata de reivindicar la figura del tramoyista, ni es superfluo traer a colación esta parte del espectáculo. Como viene ocurriendo en esta parte del estudio, la bibliografía a este respecto es muy poca y se centra en aspectos puramente técnicos o son análisis desde un enfoque teórico o semiótico que se centran exclusivamente la parte que puede ver el público de una obra teatral. Incluso en los libros que se pueden llegar a considerar “puramente de escenografía” también la referencia al movimiento escénico real de la escenografía, no el proyectado, es más bien escaso⁵³⁶.

Siendo este un estudio que se enfoca desde la escenografía en la puesta en escena de un musical y que se centra específicamente en su escenografía, se entiende que no basta

⁵³⁶ Los libros citados tanto de Pamela Howard, *What is Scenography*. Nueva York. Routledge, 2002; como de Francisco Nieva, *Tratado de... Op. cit.*; describen de manera excelente en qué consiste el trabajo del escenógrafo y la propia escenografía, pero no refieren ningún ejemplo concreto de que es lo que pasa adentro del escenario con la escenografía.

con hacer una análisis de lo que el público ve, sino que también hay que observar cómo se articula en la puesta en escena el decorado.

Antes de empezar con el relato de la función de *Shrek, el musical* desde el escenario, se debe ver cuál era la disposición de los técnicos, es decir donde se situaba cada uno:

En el hombro izquierdo: el regidor, dos maquinistas y un técnico de sonido.

En el hombro derecho: dos maquinistas.

En el telar otros dos maquinistas.

En la sala se situaban dos técnicos de sonido (al final del patio de butacas) y uno de luces, en una cabina específica.

Para cambios puntuales también llegaban al hombro izquierdo un par de sastras y un par de caracterizadoras. Mencionados todos los técnicos (que hacen un total de 15 personas), se pondrá interés exclusivamente en la tarea de los tramoyistas⁵³⁷.

La obra empieza con los dos tramoyistas en telar prevenidos⁵³⁸ con el telón de boca y el tapón⁵³⁹, el telón de patas móviles "A"⁵⁴⁰ abierto un tramoyista detrás de este en el hombro derecho, otros dos detrás del segundo telón de patas móviles "C" abierto, una parte en el hombro izquierdo, la otra en el hombro derecho y el otro en el mando a distancia de la carra de la casa de Shrek. Durante la *Obertura*, abre primero el tapón, se ve la casa de Shrek que una vez que el tapón está completamente arriba se mueve hacia el fondo y una vez que está lo suficientemente atrás se cierra el telón "C" y se abre el telón de boca, casi simultáneamente. Aquí transcurre la escena de los padres de Shrek, Shrek y Fiona de niño y la canción *Un mundo bello y brillante*, durante esta escena los dos tramoyistas que estaban detrás del telón "C" encienden las maquinas de humo bajo, ubicadas en ambos hombros, al mismo tiempo que alumbran el paso de actores por detrás de este telón. Cuando se produce el cambio de Shrek niño a Shrek adulto (lo

⁵³⁷ El trabajo de todos los técnicos es esencial en cualquier puesta en escena, incluida esta. Pero los que están directamente relacionados con la escenografía son los tramoyistas.

⁵³⁸ Palabra que refiere a la primera orden que el regidor da al técnico, en la que este debe ponerse listo para ejecutar la acción que se requiera.

⁵³⁹ De esta forma se denominó al telón negro colocado para que la gasa del telón de boca no dejase ver la escena.

⁵⁴⁰ Las patas móviles que conformaban sendos telones, se las denominó A, para el que estaba más próximo a la boca, B a dos patas que jugaban con los castillos (estas solo enmarcaba esa escena, no cubrían el escenario entero), y C para el telón más al fondo.

marca la música), el maquinista del hombro derecho detrás del telón "A", avanza hacia el escenario moviendo dos patas de este telón, detrás de estas patas se produce el cambio de Shrek, el adulto comienza la canción, se sigue avanzando con las patas hacia el hombro izquierdo, se abre el telón "C" y avanza la casa de Shrek, todo esto simultáneamente al compás de la música. Hacia el final de la canción desde el hombro izquierdo se avanza un poco una de las patas "A", donde está puesta una mofeta de utilería, la cual utiliza el personaje a modo de desodorante y en el hombro derecho un maquinista está prevenido en otro elemento de utilería que simula unas rocas y unas plantas las cuales deben "florecer" después que Shrek se tire una flatulencia sobre ellas, este "florecer" está accionado por el maquinista.

La escena siguiente no presenta complejidad alguna hasta el momento del cambio a la escena siguiente para los maquinistas, solo para los que están en el hombro izquierdo el estar alerta a los cambios rápidos de vestuario de una escena a otra que se producen en dicho hombro, así como que prácticamente están todos los actores en escena salen desde allí. En el cambio siguiente, el que está al mando de la carra la hace girar a 60° aproximadamente en escena, mientras los actores se suben en ella, y el otro maquinista en hombro izquierdo debe estar prevenido en el telón "A" con un elemento de utilería (mapa), para dárselo a Shrek y acto seguido cerrar las patas de su lado junto con el maquinista del otro hombro, quienes las cierran por completo. En ese momento salen todos los actores que quedaron encima de la carra, esta termina de girar 180°, se lleva hacia el fondo y se cierra el telón "C", en lo que sucede todo esto el maquinista que está detrás del telón "A" hacia el hombro izquierdo entra la señal de "Duloc" (pieza de utilería), la cual quedará al descubierto cuando, en el instante siguiente, se abran cuatro de las seis patas que conforman el telón "A" quedando los dos tramoyistas que cerraron el telón detrás de las patas que permanecen en escena, las otras las llevan a izquierda y derecha el otro maquinista del hombro derecho y el regidor. Este es un cambio bastante rápido, en 15 segundos debe estar hecho. Durante esta escena lo próximo que ocurre es que se abre el telón "C" al comienzo de la canción *No digas no*, dejando ver el telón Árboles (detrás lleva el panorama) y al final de la canción las patas "A" que seguían en escena se van hacia los hombros, con la última nota de la canción.

La escena siguiente, requiere especial trabajo de los tramoyistas de telar, ya que tienen que bajar el telón Castillo negro, la Reja que hace de puerta de este y una cegadora que cae detrás de esta última. El trabajo para los tramoyistas de piso consiste en encender las

maquinas de humo bajo detrás del telón del Castillo negro y dejar preparada la Plancha de Gingy (pieza de utilería) para que llegue la actriz que manipula la marioneta de que lleva el trasto y salga a escena.

A partir del cambio que viene a continuación y hasta el final del primer acto, son lo que hacen realmente compleja la producción desde el punto de vista técnico-escenográfico, ya que exige mucha concentración y esfuerzo a todos los tramoyistas además, en este caso, también a actores que no tienen que intervenir en escena.

La escena siguiente entra en un apagón, se van los telones que había en escena, y bajan Castillo 1 y 2. El maquinista encargado recoge la Plancha de Gingy, la deja en su lugar y junto con una sastra, el actor que interpreta a Lord Farquaad y una caracterizadora se van rápidamente por el hombro izquierdo, detrás del telón Castillo negro, para situarse detrás de Castillo 2 cuando uno suba y el otro baje, de esta manera la sastra y la caracterizadora pueden cambiar al actor que estaba en sobre el escenario en la escena anterior y debe salir cambiado en esta, por la puerta del Castillo 2, que abre y cierra el maquinista con ayuda de la sastra. Para ese momento el Castillo 1 ya se fue de escena y su puerta abatible fue manipulada por actores que participaran en escena.

También cuando se baja el Castillo 2 se coloca desde el hombro derecho una escalera, para que uno de los bailarines pueda asomarse por encima del castillo en un momento determinado. A mitad de la escena un maquinista del hombro izquierdo y otro del derecho, van hacia la Torre de Fiona, que se encuentra al fondo del escenario a la izquierda para que vayan subiendo Fiona niña y Fiona adulta, la Fiona adolescente es la última en llegar, ya que participa en la escena en curso. Al final de la escena se cierra el telón "A" con el maquinista que queda libre en el hombro derecho y la ayuda de un actor desde la izquierda, una vez cerrado desde el telar se sube el castillo 2 y el panorama, la sastra ayuda llevándose la escalera para que el maquinista que estaba detrás se dirija hacia la Torre de Fiona, una vez que llega y las tres "Fionas" están arriba, se mueve entre los tres maquinistas la pieza hasta el centro del escenario, una vez está en marca, uno de los técnicos se mete dentro de la estructura y los otros dos se quedan afuera vigilando que no ocurra nada arriba. Mientras todo esto sucede se vuelve a bajar el panorama, se llena el escenario de humo bajo, (entre el regidor y el otro maquinista) y los mismos que cerraron el telón A lo vuelven a abrir.

Al acabar la canción *Hoy va a suceder*, se vuelve a cerrar el Telón "A", por los mismos de la acción anterior, una vez que está cerrado se lleva al mismo sito del que salió la Torre de Fiona, para ello desde el telar se sube el panorama y se baja nada más pasar la pieza, junto con el telón Árboles.

Acto seguido se baja el Puente, la Selva y la Media selva. Para que el Puente pueda practicable debe anclarse al suelo del escenario, para ello uno de los maquinistas que llevaba la Torre de Fiona, la abandona nada más dejarla en su posición, para anclar el Puente junto con el maquinista del hombro derecho. Una vez anclada esta pieza, se abre nuevamente el telón "A" y cuando suena, *Canción de viaje*, se sube la Selva y actores mueven entre la Media selva y el Puente (aún no es visible para el público), una serie de marionetas, que son acercadas a estos por el regidor. En este lapso de unos 3 minutos aproximadamente, los dos maquinistas que se quedaron en la Torre de Fiona, después que se aseguraron que las tres actrices bajasen, se van a vestirse para salir con "la Dragona", necesitan salir completamente de negro (pero no con el uniforme de técnico) y con un arnés.

El maquinista que ancló el Puente, mientras estos se cambian baja en el hombro izquierdo "la dragona" y con ayuda del técnico de sonido la deja apoyada sobre tres trípodes, a la espera de ser cargada a los manipuladores. Mientras tanto en el telar levantaron la Media selva y empezó la escena del Puente, al bajar de este los personajes, se oscurece la escena, desaparece el puente (lo suben desde el telar), bajan el Castillo negro, Shrek encuentra en el hombro izquierdo el yelmo y se va de escena. Como en ese momento, al quedarse Asno solo en escena es cuando entra "la Dragona", a la par de que los personajes se bajan del Puente, se "carga" la marioneta. Este proceso consiste en, desde la cabeza hasta las patas traseras, entre dos personas (generalmente maquinista más técnico de sonido) y el portador de esa parte del títere (cabeza, alas y patas) pasan el mando de la marioneta del trípode al arnés. La parte correspondiente a la cola es menos pesada por lo que no es preciso llevar arnés para cargarla, pero por su longitud es portada por dos personas, lo que hace un total de cinco los manipuladores de este títere.

Al final de la canción *Por siempre*, la Dragona sale de escena por donde entró (hombro izquierdo), porque no tiene espacio para salir por otro lado y se queda apoyada en los trípodes, a la espera de salir nuevamente, al final de la escena. En este cambio de escena intervienen los tramoyistas de telar bajando la Habitación de Fiona, el maquinista que

está libre acompaña a Shrek por el foso hasta la plataforma de elevación y la acciona cuando recibe la orden del regidor y por último, Fiona entra su cama.

A mitad de la canción *Es así como ha de ser*, desaparece la Habitación de Fiona y la cama, en un juego escénico la sacan Shrek y Fiona. Acto seguido entra nuevamente “la Dragona” (al comienzo de esta canción se sigue el mismo proceso de carga de antes), y al final de la canción con la marioneta en escena, cae la Reja, obviamente manipulada por los tramoyistas del telar, se cierra el telón "A" y continua la acción delante de este, por detrás, se lleva “la dragona” hacia el hombro izquierdo, se descarga sobre los trípodes y mientras los dos maquinistas que estaban debajo de ella, se cambian nuevamente, el que está en el hombro izquierdo termina de colgarla en la parte superior del mismo. El otro maquinista de piso y el regidor preparan la Cueva y la Roca que deben aparecer en la escena siguiente, para ello desde el telar deben subir el panorama y el telón Árboles y una vez que el trasto está en su posición vuelven a bajar ambos telones y la Luna. También se deja prevenida detrás de la Cueva, la misma escalera que se usó en el Castillo 2. El mismo maquinista y el regidor abren el telón "A", ya no hay más cambios hasta el final de la escena cuando acaba el primer acto, que se termina bajando el telón de boca, por los maquinistas del telar, y cerrando el telón "A" por dos maquinistas de piso.

Durante el descanso no se hacen grandes cambios, se suben los telones del fondo para que se gire la Casa de Shrek a la posición de interior, se la parte inferior de la Selva se le hace unas ratoneras, por lo que desde telar bajan este telón a altura de trabajo⁵⁴¹ y finalmente sobre todo es trabajo de utilería (labor que realiza uno de los maquinistas), mover las marionetas de la *Canción de viaje*, desde el hombro izquierdo al fondo del escenario, se coloca la bandera de Pinocho, desenrollada sobre la Casa de Shrek, sacar los bidones de agua puestos en esta pieza para el actor de Shrek, y quitarle el tope a la puerta de la Casa. También prepara en hombro derecho el "nido", pieza de utilería que juega en la primera escena, que es manipulada detrás de una de las patas por un maquinista del hombro derecho y dejar prevenido en hombro izquierdo el "reno" pieza que también interviene en la siguiente escena.

⁵⁴¹ Se llama altura de trabajo a la posición a la que se baja una vara para trabajar con ella o con elemento que esté colgado.

El segundo acto empieza abriendo el telón "A", a mitad de la *Obertura* por parte de dos maquinistas de ambos lados del escenario y al final de la obertura se levanta el telón de boca. La escena comienza con Fiona saliendo de la Cueva, cantando se dirige al "nido", una vez que termina, allí se dirige hacia el hombro izquierdo donde empieza a asomarse el reno, movido por el maquinista encargado de la utilería, hasta que en momento de la acción Fiona toma al muñeco y empieza a dar vueltas con él hasta que lo arroja hacia el mismo lugar de donde salió. Al instante siguiente que esto sucede, sale por el hombro derecho el Flautista de Hamelin, persiguiendo dos ratas (piezas de utilería), se produce un pequeño diálogo entre este y Fiona, lo que sirve de excusa para entrar en el siguiente número musical, el cual provoca que se baje la Selva, por los huecos de las ratoneras asoman los pies de los bailarines, cubiertos para que se vean como ratas (elemento de vestuario) y en aproximadamente 30 segundos vuelve a subir la Selva dejando al descubierto a las "ratas-bailarines", en ese lapso, desde el hombro izquierdo, se llevan la Roca y el "reno" en caso de que no haya caído dentro del hombro, hay que señalar que por ese espacio es también por donde entran todos los bailarines a escena.

El cambio a la escena siguiente, se produce cuando termina la canción y suavemente desde izquierda y derecha entran sendas patas del telón "A", hasta su posición correspondiente al principio de esta escena ya que cuando comienza la canción *Lo mío fue peor*, se mueven a una segunda posición. Al final de esta canción, que no la escena, se cierra por completo el telón "A", para ello los maquinistas que están en ambos hombros entran las patas restantes. Una vez cerrado, se levanta Árboles, panorama y Luna, se guarda la Cueva, se baja nuevamente el panorama y se entra el "vestidor de Farquaad" (utilería).

Como la escena siguiente ya está montada detrás del telón "A", el cambio se produce al instante de abrir dicho telón, movimiento que se realiza al primer compás de la música de la escena contigua. La rotación del "vestidor" se produce en escena por los propios intérpretes.

El cambio a la escena se produce en un oscuro, salen todos los bailarines y dos de ellos sacan lo más rápido posible el "vestidor" hacia el hombro izquierdo, donde están los dos maquinistas para recibirlo, desde el telar se baja Árboles y desde el hombro derecho se entra la "fogata", "rocas" (utilería ambas), y se cierra ligeramente el telón "A" de ese lado para ocultar estas piezas. A mitad de la escena, cuando empieza la canción *El paso*

debes dar, baja el Granero y este es único movimiento de tramoya hasta la entrada de el "caballo" de Farquaad (utilería) y que desde el hombro izquierdo debe dejarse en posición de entrada. Esta es la secuencia más larga en toda la obra sin que hayan cambios.

Yendo directamente al siguiente cambio de escenografía, que se produce unas cuatro líneas después de que el "caballo" salga de escena, se cierra por completo el telón "A", se sube el Granero, Árboles y panorama para que pueda entrar la Casa de Shrek y una vez que esta pasa se vuelven a bajar estos dos últimos. En el momento indicado por el regidor se abre el telón "A" y entra la escena que culminará con la canción *Orgullo Freak* y en mitad de esta se gira 180° la Casa de Shrek quedando lista para la escena siguiente en la que intervienen Asno y Shrek. El paso de una escena a otra es lo que tardan en salir los "freaks", con el escenario iluminado, sin oscuro.

Cuando los dos personajes en escena se adelantan a primer término, empieza la canción *El muro* y se cierra el Telón "A". Una vez cerrado se levantan los dos telones del fondo para que pase la Casa de Shrek y se vuelve a bajar solo el panorama, además se baja la Iglesia, la cual está montada en dos varas. Desde el piso del escenario se entra el elevador de Fiona⁵⁴² y el "altar" (utilería). Se abre el telón "A" y empieza la escena de la Boda, una vez que está corriendo esta escena se vuelve a preparar "la dragona", para ello se vuelve a bajar a los trípodes, pero esta vez solo se cargan la parte de la cabeza y las alas, a los mismo maquinistas que la llevaron en el primer acto, porque no sale la marioneta entera a escena, solo debe hacer el juego de "comerse" a Farquaad. Para ello en el momento indicado, entra en escena movida por los dos mencionados, más el otro maquinista del hombro derecho y el técnico de sonido quienes ayudan a mover el trípode de las patas traseras. El cuarto maquinista de piso está a cargo de una polea enganchada a la cabeza de "la dragona" para ayudar al maquinista que lleva esa parte a poder bajarla y levantarla, en el momento de "comer" al villano. Además mientras esta acción ocurre el regidor tira humo para disimular el truco escénico. Una vez realizada esta acción se entra el títere nuevamente al hombro y se realiza la misma operación de descargue que la vez anterior.

⁵⁴² Es un elemento mecánico y eléctrico que se utiliza para elevar a la protagonista al final de la obra y que queda oculto por el altar.

Una vez que Fiona a parece de ogro, besa al protagonista y el personaje del Sacerdote acciona el elevador. Terminado esto empieza la canción *Esta es mi historia*, al final de la misma se produce el apagón final, momento en el que entre los cuatro maquinistas se llevan del escenario el “altar” y el elevador de Fiona. Cuando se enciende nuevamente las luces comienza *I’m a beliver*, en la que desde el telar se bajan la varas de luces para hacerse visible y con los últimos acordes de la canción desde uno de los palcos laterales del patio de butacas, uno de los maquinistas, tira confeti, por medio de una maquina de aire a presión. Terminada la canción y los saludos se baja el telón de boca y el tapón.

Con esta última parte se completa el proceso escenográfico y confirma lo que se podía intuir cuando se describía el espectáculo desde la perspectiva de público, el musical como género, no solo demanda una gran escenografía (en el sentido de volumen), sino también muchos cambios de escenografía, en este caso se ha podido contabilizar uno por escena prácticamente.

Pero lo que se pone de manifiesto al observar esos cambios desde el interior de escenario es que toda esa cantidad de movimientos en la escenografía requieren de un trabajo del equipo de tramoya de una envergadura considerable. Porque no solo se trata de mover un trato de un lugar a otro, se debe mover en el momento preciso y coordinado con la acción en escena. Además se debe considerar que estos movimientos han de ser los más silenciosos y precisos posible para que el público nunca llegue a notar la presencia del tramoyista. Es por tanto una tarea que también requiere su preparación y ensayo, tampoco se pretende equiparar la labor del actor a la del técnico, pero si queda plenamente cuando se incluía en el capítulo 6.1.- *El escenógrafo en el conjunto de la puesta en escena*, porque realmente juegan un papel importante en el conjunto de la puesta en escena, especialmente en este tipo de género.

Desde el punto de vista del escenógrafo no es que sea su trabajo organizar a los maquinistas en la función, pero si es interesante que sepa reconocer que una parte importante de su trabajo recae sobre los maquinistas, ya que son junto con los actores, los que terminan de conferirle el aspecto definitivo con que la escenografía, en el conjunto de la puesta en escena llega al público.

9.- Conclusiones:

Es probable que habiendo llegado a este punto se cuestione si la elección de la obra de análisis no fue más que una excusa para resolver las dos cuestiones que fundamentan esta investigación: *La escenografía debe entenderse como un proceso* y *La figura del escenógrafo es esencial en la puesta en escena de obras de gran formato*.

Al igual que ocurre en la pintura, la escultura, incluso en la literatura o el teatro, y evidentemente también en la escenografía, el tema se convierte en un pretexto para utilizar, plantear, decir o hacer una determinada, acción, palabra, forma, material, color, etcétera, sin que por ello el tema o motivo de la obra quede invalidado. Cabe recordar que al principio se estableció que este era un estudio que salía de la propia disciplina artística y por tanto se iba a seguir los parámetros y metodología propios de la escenografía.

Aun cuando esta razón fuese suficiente para justificar el tema en relación a las preguntas de investigación, queda por ver lo realmente importante si realmente se contesta a dichas preguntas.

Contestándolas en el orden que fueron formuladas:

1.- La escenografía debe entenderse como un proceso que va más allá del diseño, como tampoco es el decorado exclusivamente.

En la exposición del caso concreto se señalaron cuatro fases o etapas en la escenografía:

- 1.- Planteamiento o diseño.
- 2.- Construcción o realización.
- 3.- Montaje.
- 4.- Puesta en escena.

La identificación de estos cuatro puntos en la escenografía es algo novedoso, en el sentido que en muy pocas ocasiones se han nombrado como tal bajo un mismo escrito. Es más habitual que se haga referencia primera etapa por separado, la segunda por otro, de la tercera casi no se menciona en ningún lado y la cuarta es también frecuente, aunque estas reflexiones surgen de campos ajenos a la escenografía o al teatro.

Lo que se observó de estas cuatro fases, es que todas son necesarias para que se pueda considerar la escenografía de manera completa, al mismo tiempo que lo que ocurría en una fase afectaba a la siguiente, incluso se vio que puede repercutir en todas las demás.

En el caso estudiado fue poderosamente llamativo como al presentar una primera fase completamente inusual y en algunos casos deficiente (entiéndase el proyecto en papel), esto afectó a la fase de construcción, ya que quedaron piezas sin construir; a la fase de montaje, no hubo plano de escena; y a la fase de puesta en escena, el montaje se alargó en exceso, por lo que se redujo el tiempo de ensayos para actores y técnicos. Al mismo tiempo que esta situación fuera de lo común, al arrastrarse de una fase a otra, pone de relieve que y permite identificar claramente las cuatro etapas definidas.

Por lo expuesto, queda sustancialmente claro que la primera fase de la escenografía es la más importante, también es sobre la que más se ha escrito, porque es la que condiciona todas las demás fases del proceso, tanto como si ocurre sin complicaciones, como de una forma anómala (la cual fue en este caso), ha permitido demostrar de manera concluyente que esta correlación, entre las etapas, existe y ocurre siempre en la escenografía. Es en este primer punto que el escenógrafo se plantea todas las cuestiones creativas y técnicas, para en el desarrollo de este "planteamiento" ofrecer las soluciones que estime oportunas.

Tampoco se está afirmando que se resuelva absolutamente todo lo que concierne a la escenografía y ésta no sufre alteraciones en el resto del proceso; de hecho necesariamente ocurre una transformación al pasarse los dibujos del papel a la materialización de la construcción, el posterior montaje y finalmente al juego escénico. Pero lo que sí es cierto que en esta primera fase se establecen las líneas para que la evolución a lo largo del proceso transcurra dentro de unos márgenes más o menos previstos.

Esta aparente imprecisión que se le concede a esta primera fase tiene su razón de ser en reconocer a la escenografía como un hecho creativo, ligado a otro hecho creativo como es el teatro y todo hecho, actividad o proceso creativo es altamente susceptible de tener transformaciones desde que se trabaja con una idea hasta que se concluye la obra.

La segunda fase, "construcción o realización", es cuando se materializa a la escala real la propuesta del escenógrafo. Aunque en la actualidad en producciones de gran formato

no es habitual que el escenógrafo esté directamente implicado en esta fase del proceso (si lo es en producciones de bajo presupuesto o especialmente cuando la escenografía era hecha esencialmente a base de telones pintados), no implica que esté completamente desentendido de esta fase de proceso y en el hipotético caso de que así fuese siempre permanecería su idea, bocetos, planos y maqueta, que guiaría esta etapa.

En todo caso es una fase en la que se atienden aspectos técnicos cruciales como las dimensiones de cada una de las piezas que conforman el decorado, así como los materiales, colores y texturas, enlazando estos tres últimos con cuestiones de carácter creativo, pero que están inseparablemente ligadas, en esta etapa, a aspectos técnicos. Todos éstos fueron planteados en la primera fase, pero es ahora cuando se definen.

El montaje, la tercera etapa, se refiere a cuando la escenografía entra al teatro (escenario), también es de carácter eminentemente técnico, pero en este caso siempre es necesaria la presencia del escenógrafo en el lugar, sobre todo cuando se trata del primer montaje del decorado, porque a pesar de tener un plano de escena perfectamente hecho, en el paso del papel a la tridimensionalidad del escenario, es posible que sea preciso hacer algunas correcciones, como cambiar la vara en la que va ubicado determinado bastidor, por ejemplo.

La segunda etapa influye en la tercera, no solo proporcionando el decorado que debe ser colocado en el escenario sino también, por ejemplo, si no se tuvieron en cuenta todas las medidas del decorado y del teatro, es posible que se deban cortar algunas piezas del decorado, no solo porque no entren por la puerta del teatro, sino para que quepan en el propio escenario tal y como ocurrió en esta obra con la "embocadura" la cual tuvo que ser adaptada durante el montaje.

La cuarta fase, "la puesta en escena", alude al momento en que la obra se enfrenta al público. Al ser la escenografía un arte inherente al teatro y éste necesita, irremediablemente la presencia del espectador para que ocurra, por lo tanto es preciso considerar, la puesta en escena, como la última etapa de la escenografía. En ésta se observó no solo lo que el público ve, si no también todo el trabajo que hay detrás del decorado durante la función. Es un aspecto que el escenógrafo no debe desatender, ya que el cómo se mueva la escenografía desde dentro del escenario influirá directamente en cómo ésta será percibida por el público.

Ya se estableció que la escenografía está indisolublemente ligada al teatro y, como se ahondó en el escrito, es necesaria la presencia del público en este arte, o lo que es lo mismo, de la puesta en escena (cuarta fase de la escenografía), por lo que sí la escenografía está proyectada, construida y montada, pero nunca se llega a dar la función, es incompleta porque al estar unida al teatro, también es necesaria contemplar la presencia del espectador en lo relativo a la escenografía.

Cuestiones como: el espacio tras bastidores, la cantidad de maquinistas necesarios para mover el decorado, el tiempo entre una escena y otra, la velocidad a la que debe moverse la escenografía, se contestan durante la primera etapa, pero que afectan directamente y que se ponen de relieve, en esta cuarta fase.

El dejar en evidencia las fases y correlación entre las mismas, es lo que permite afirmar que, entender la escenografía "como un proceso que va más allá del diseño, como tampoco es el decorado exclusivamente", es correcto. A pesar de que se ha establecido la preponderancia de una de las etapas sobre las otras, esta particularidad no es excluyente, es decir para entender lo que el concepto de escenografía conlleva se debe contar con esas cuatro fases. Porque si se excluye una de estas etapas entonces no es posible hablar de escenografía.

De las cuatro etapas, es la cuarta la que resultaba menos evidente para explicar su ausencia y lo que ello afecta en el proceso de la escenografía. Por esta razón se alude directamente al hecho teatral como tal, en su necesidad de enfrentarse al público. Este aspecto quedó patente en el capítulo 6.1.- *El escenógrafo en el conjunto de la puesta en escena*, donde al partir desde un enfoque de teoría de la comunicación, se consigue visualizar de manera clara y sencilla el papel del espectador en el teatro. En las etapas dos y tres, que son de materialización, resulta claro que si falta una, la siguiente es imposible que llegue. Lo mismo ocurre con la primera, porque no hay que olvidar lo que se definió desde el principio, la escenografía es un hecho creativo o artístico por lo que es esencial que haya una idea plasmada en, bocetos, fotos, planos, realizados que fundamenten y alienten el resto del proceso.

Para terminar de comprender las cuatro etapas del proceso escenográfico que aquí se plantean, se propone el ejemplo siguiente:

Si se tiene la etapa uno, pero no se da la segunda es imposible llegar a la tercera y a la cuarta. Si se tiene las etapas uno y dos, pero no la tercera, la cuarta es imposible. Si las tres primeras están presentes pero la cuarta no, el proceso no está completo. Si la etapa uno no existe, la dos, la tres y la cuarta aun cuando puedan llegar a materializarse, será un proceso vacío de contenido, (además de que los problemas técnicos crecerán de una etapa a otra), no se podrá considerar lo que está encima del escenario como escenografía ya que se entiende como un proceso (creativo), donde todas las etapas son condicionantes. Por otra parte si se consideró la presencia del público como determinante, lo mismo se debe considerar para quien genera la escenografía en primera instancia, es decir, el escenógrafo. Esta consideración resulta esencial para el segundo punto que se quiere probar en esta estudio.

En resumen en *Shrek, el musical*, gracias a sus particularidades es posible observar este proceso completo, desde el diseño hasta el telón final, donde hay una sucesión de etapas las cuales van llevando a diferentes estadios a la escenografía, por este motivo se entiende necesario hablar de "proceso escenográfico".

2.- La figura del escenógrafo es esencial en la puesta en escena de obras de gran formato.

Esta segunda cuestión va enfocada a una problemática directamente relacionada con obras de género musical, como el caso de *Shrek, el musical*, pero también es extrapolable a la ópera o la zarzuela, en definitiva montajes teatrales que demanden un volumen de escenografía, tanto en el tamaño como en el número de cambios de decorado, considerable.

En teoría, como se desprende del capítulo 6.2.- *Definición e importancia del escenógrafo*, en cualquier producción teatral, fuese del tamaño que sea, se debiera contar con un escenógrafo, o en su defecto alguien que asumiese el rol del escenógrafo, es decir algún otro miembro del equipo creativo que esté capacitado para asumir los interrogantes que plantea la escenografía.

Asumiendo que por factores económicos esta puede ser una práctica común y aceptable. No se pretende profundizar en ella, además podría ser otro tema de investigación una comparativa entre obras diseñadas por escenógrafos formados y escenógrafos que únicamente asumen el rol. En cualquier caso, como se apuntaba en el punto anterior de

las conclusiones, es fundamental que haya alguien que dé respuesta las necesidades de la obra teatral y al mismo tiempo entienda que a través de la escenografía también se establece comunicación con los espectadores.

Desde que se definió el género musical se dejó claro que la escenografía tenía un papel destacado en el conjunto en la puesta en escena, se comprobó al repasar su historia como esta relevancia se mantuvo e incluso adquirió dimensiones insospechadas a partir de la década de los ochenta. Por lo que, sin entrar a descalificar o justificar este tipo de mega producciones, lo que es irrefutable es que en el musical cae sobre la escenografía un peso mucho mayor que sobre otro tipo de géneros teatrales, por lo que quien asuma el rol de escenógrafo debe conocer perfectamente bien todo lo que la escenografía conlleva.

Especialmente al entrar en el caso de estudio ha quedado ampliamente demostrado que la escenografía del musical es compleja, tanto por el tamaño del decorado, como por todos los cambios de una escena a otra se requieren. Tanto en el montaje de Broadway, como en el madrileño, en prácticamente la totalidad de las escenas se cambia el decorado. Por las complejidades técnicas que este tipo de obra demanda es necesario contar con alguien experimentado, o por lo menos formado en la escenografía y en este punto debe considerarse no solo al que académica se formó específicamente en este campo como a aquel que habiéndose formado en otro campo, su experiencia profesional lo lleva poder asumir sin problemas, las condiciones que la escenografía plantea al escenógrafo. Sobre esta cuestión es importante remarcar lo específico de la disciplina, la cual bebe de otras como la pintura, la arquitectura o está ligada al teatro, pero que tiene sus condicionantes concretos, por esta razón la persona encargada debe ser un escenógrafo.

Otra vez lo poco habitual del proceso escenográfico de *Shrek, el musical* es determinante para probar la hipótesis, porque al contar con tres escenógrafos, de los cuales solo uno, tenía la formación y experiencia como para ser considerado como tal. Ante esta situación, en la que lo más razonable hubiese sido dejarse capitanear por el que más experiencia tiene, lo que ocurrió en esta producción fue que quien ostentó ese rol fue, quien además era director y productor. No se va a entrar a discutir si en esos otros dos roles se desempeñó exitosamente, lo que sí cabe señalar es que nunca asumió todo lo que la escenografía requiere por no ponerse en la perspectiva del escenógrafo.

En esta afirmación hay quien pueda esgrimir que existe una figura como la de Bob Wilson, quién es director y escenógrafo de sus puestas en escena, pero este caso debe tomarse como una situación excepcional, o en su defecto que en nada se asemeja al caso de la obra que específicamente aquí se está tratando. Porque además no se está negando la posibilidad de que se puedan asumir varios roles dentro del teatro y se puedan desarrollar de manera excelente, lo que si se quiere probar es que en el caso de la escenografía, quien se ponga al frente de ella debe hacerlo apropiándose de todos los interrogantes y condicionamientos tanto artísticos como técnicos que la disciplina plantea. Porque no se debe olvidar que desde cualquier terreno creativo, lo técnico también forma parte de lo creativo.

Lo que deja en evidencia el caso de *Shrek, el musical*, es que la falta de reconocimiento sobre lo conveniente de la figura del escenógrafo en la puesta en escena de un espectáculo de estas características, donde las exigencias creativas van fuertemente atadas a unas grandes prerrogativas técnicas, acarrea todos los problemas ya mencionados. Además desde la premisa demostrada el primer punto de las conclusiones, con este segundo punto se refuerza aun más el primero, dado que se ha visto que al fallar la base, es decir, la primera etapa, los problemas fueron multiplicándose o simplemente pasando de una etapa a otra a la espera de ser resueltos. Pero al mismo tiempo también demuestra este segundo punto, al ser condición casi indispensable contar con escenógrafo como punto de partida para el proceso.

Aunque en el caso de estudio se tuvo la oportunidad de contar con un escenógrafo experimentado, pero por las razones que fuesen, las cuales es imposible analizar y no son relevantes a la hora de exponer este punto, no se lo tuvo en cuenta.

Por lo tanto, aunque en esta cuestión la particularidad de *Shrek, el musical*, no se pueda reconocer como algo habitual otras producciones, sí permite demostrar lo que ocurre al no contar con un escenógrafo profesional y poner de manifiesto que "la figura del escenógrafo es esencial en la puesta en escena de obras de gran formato".

BIBLIOGRAFIA:

- Albers, Joseph. *La interacción del color*. Madrid. Ed. Alianza, 2001.
- Alzate Ochoa, Luz Dary & Daryeny Parada Giraldo, *La investigación en las artes escénicas del departamento de teatro de la facultad de artes, de la Universidad de Antioquia*. Universidad de Caldas. Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 3, 2009. p. 22-38.
- Andres-Suárez, Irene, José Manuel López de Abiada & Pedro Ramírez Molas. *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid. Verbum Editorial, 1997. p. 11.
- Arheim , Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid. Ed. Alianza, 1979.
- El poder del centro*. Madrid. Ed. Alianza, 1984.
- Aronson, Arnold. *American Set Design*. Nueva York. Theatre Communications group, 1985.
- Looking into the abyss. Essays on Scenography*. Ann Arbor. The University of Michigan Press. 2005.
- Artaud, Anotnie. *El teatro y su doble*. Barcelona, EDHASA, 1983.
- Batta, Andras. *Ópera*. Ed. H.F. Ullman. Madrid, 2009.
- Bautista Pagán, Juan. *Dionisos : De los orígenes del teatro, Sintesis histórica del teatro [y] George Nathan y el teatro americano*. San Juan de Puerto Rico. Biblioteca de autores Puertorriqueños, 1957.
- Beckett Sullivan, Katerine. *The (Re) birth of Off- Broadway: How the slow death of America's alternative producing model can lead to the rejuvenation of the theatre in the 21st Century*. Tesis Doctoral. Universidad de Columbia, 2013. p. 2, 9, 12.
- Bennetts, Leslie. *Les Miserables' Ready For Its American Debut*. Nueva York. The New York Times, 6 diciembre 1986.

- Behr, Edward. *The Complete Book of Les Miserables*. New York. Arcade Publishing, 1989.
- Berthold, Margot. *Historia social del teatro*. Madrid. Ed. Guadarrama, 1979.
- Bloom, Ken. *The Routledge Guide to Broadway*. Nueva York. Ed. Routledge, 2007.
- Bloom, Ken & Frank Vlastnik. *Broadway Musicals: The 101 Greatest Shows of All Time*. Nueva York. Black Dog & Leventhal, 2004. p. 96, 201, 228, 232.
- Blum, Daniel. *A pictorial Histroy of the American Theatre, 1860 - 1970*. Nueva York. Crown publishers, 1972.
- Blumenthal, Eileen. *Joseph Chaikin: Exploring at the Boundaries of Theater*. Cambridge. Cambridge University Press , 1984. p. 5-8.
- Borgdorff, Henk. *El debate sobre la investigación en las artes*. Universidad de Amsterdam. 31 de Enero 2006. Consultado 8 Octubre de 2013 www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las- artes.doc.
- Brecht, Berthold. *Escritos sobre teatro* vol. I y II. Buenos Aires. Ediciones Nueva visión, 1963.
- Calmet, Hector. *Escenografía, escenotecnia Iluminación*. Buenos Aires. Ediciones de la Flor, 2003.
- Calvino, Italo. *Cuentos populares italianos*, vol. I. Buenos Aires. Ed. Librerías Fausto, 1978.
- Casares Rodicio, Emilio & Celsa Alonso Gonzalez,. *La música española en el siglo XIX*. Gijón. Ed. Universidad de Oviedo, 1995. p.76.
- Castagnino, Raúl Héctor. *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*. Buenos Aires, Ed. Plus Ultra, 1981.
- Castro, Antonio. *Teatro Nuevo Apolo: el antiguo Progreso (1932)*. Madrid. Revista de la Unión de Actores, invierno 2011.

- Collins, Jane & Andrew Nisbet. *Theatre and Performace Design, a reader in scenography*. Nueva York. Routledge, 2010. p. XXIII.
- Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo & María Dolores Elizalde Pérez-Grueso. *España y Estados Unidos en el siglo XX*. Madrid. Editorial CSIC, 2005.
- Diccionario Oxford. www.oxforddictionaries.com
- Diccionario RAE. www.drae.es
- Emmet Long, Robert. *Broadway, the Golden Years: Jerome Robbins and the Great Choreographer-Directors, 1940 to the Present*. Nueva York. The Continuum International Publishing group, 2001. p. 96-108.
- Everett, William & Paul Laird (Eds.). *The Cambridge Companion to the Musical*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008. p.124, 137.
- The A to Z of the Broadway Musical*. Plymouth. Scarecrow Press, 2009.
- Paula Fayolle, *Los Grandes Musicales*. Barcelona. Ediciones Robinbook, 2008.
- Ferrer Gimeno, Rosa María. *Federal Theatre Project (1935-1939). Una experiencia del teatro estatal en Estados Unidos*. Valencia. STICHOMYTHIA Revista de teatro contemporáneo, núm. 4, 2006.
- Forney, Kristine, Andrew Dell'Antonio & Joseph Machlis, *The Enjoyment of Music*, Nueva York. W.W. Norton & Company, 2013.
- Furió, Vicenç. *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona. Ed. Universitat de Barcelona, 2002.
- Galiano, Mateo. *Principios de la composición escénica los Meininger*. Málaga. Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, núm. 4, 2008. p. 50-57.
- Georges-Michel, Michel . *Pintores y escultores que conocí (1900-1942)*. Buenos Aires. Editorial Víctor Leru, 1945. p. 15-37.
- Granville, Wilfred. *The theater Dictionary. British and American terms in the Drama, Opera and Ballet*. Nueva York. The Philosophical Library, 1952. p. 127, 137.

- Gómez, José Antonio. *Historia visual del escenario*. Madrid. Ed. J. García Verdugo, 1997.
- Gómez García, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid. Editorial Akal, 1998. p. 190, 341, 570.
- González García, Juan Carlos. *Diccionario de la filosofía*. Madrid. Ed. EDAF, 2000.
- Groupe µ. *Tratado del signo visual*. Madrid. Ediciones Cátedra, 1993.
- Hall, Ann C. *Phantom Variations. The Adaptations of Gaston Leroux's Phantom of the Opera, 1925 to the Present*. Jefferson. McFarland & Company, 2009. p. 95-100, 119, 120.
- Hall, Edward T. *La dimensión oculta*. México. Siglo XXI editores, 1982. cap. IV, p. 56.
- Hansom, Bruce K. *Peter Pan on Stage and Screen (1904-2010)*. Jefferson. MacFarland & Company, inc, 2011. cap. XI, p. 182-200. cap. XIII, p.211-257. (+ imágenes)
- The Peter Pan Chronicles: The Nearly 100 Year History of 'The Boy Who Wouldn't Grow Up'*. Jefferson. MacFarland & Company, inc, 2000.
- Hernández Burgos, Claudio & Miguel Ángel del Arco Blanco, *Más allá de las tapias de los cementerios: la represión cultural y socioeconómica en la España franquista (1936- 1951)*. Madrid. Cuadernos de historia contemporánea, núm. 33, 2011. p. 71- 93.
- Hernández Valcárcel, Carmen. *El cuento medieval español: revisión crítica y antología*. Murcia. EDITUM, 1997. p. 9-23.
- Hischak, Thomas S. *Off-Broadway Musicals since 1919: From Greenwich Village Follies to The Toxic Avenger*. Plymouth. Scarecrow Press, 2011. p.61-64, 104-107.
- Hobgood, Burnet M. (Eds.). *Master Teachers of Theatre: Observations on Teaching Theatre by Nine American Masters*. Spring. Southern Illinois University, 1988. p.159.

- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX, 1914-1991*. Barcelona. Ed. Critica, 1995. p. 29-70.
- Holden, Stephen. *Irving Berlin's American Landscape*. Nueva York. The New York Times, 10 mayo 1987.
- Horn, Barbara L. *The Age of Hair: Evolution and Impact of Broadway's First Rock Musical*. Nueva York. Greenwood press, 1991.
- Howard, Pamela. *What is Scenography*. Nueva York. Routledge, 2002. p. 36.
- What is scenography? Or what's in a name?*. Nueva York, Theatre Design & Technology (TD&T), Vol. 37. Nº 3, 2001. p. 14-16.
- Hurwitz, Nathan. *A history of us musical theatre: No Business Like It*. Nueva York. Routledge, 2014. p.151-153.
- Isherwood, Charles. *The Aging of Aquarius*. Nueva York. The New York Times, 16 de Septiembre 2007.
- Kandinsky, Vasili. *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona. Ed. Paidós, 2005.
- Kenrick, John. *Musical Theatre, a History*. Nueva York. Continuum International Publishing Ltd., 2008. p. 246, 247, 280, 309, 331-333, 353, 362-363, 364, 365, 369, 378.
- Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires. Ed. Caldén, 1979.
- Kleinertz, Rainer (Ed.). *Kongreßschrif. Colección de MusicaTeatro del Siglo de Oro. Vol. II*. Kassel. Reichenberger, 1996. p. 107.
- Kurth Larson, Orville. *Scene Design in the American Theatre from 1915 to 1960*. Arkansas. University of Arkansas Press, 1988.
- Labrador Ben, Julia María & Alberto Sánchez Álvarez- Insúa. *Teatro frívolo y Teatro selecto: la producción teatral de Editorial Cisne, Barcelona, 1935-1943*. Madrid. CSIC, 2005. p. 30.

Laurents, Arthur. *Original Story By: A Memoir of Broadway and Hollywood*. Nueva York. Applause, 2000. p. 357-365.

The Growth and the idea. Nueva York. Herald Tribune, 4 de Agosto, 1957.

León Aguinaga, Pablo. *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960*. Madrid. Editorial CSIC, 2010.

Lewis, David H. *Broadway Musicals: A Hundred Year History*. Jefferson. McFarland, 2002.

López de Guereñu, Javier. *Decorado y tramoya*, Ciudad Real. Ñaque Editorial, 2000.

López Kraus, Susana. *Metodología de investigación artística n°3*. Universidad de la Plata. Facultad de Bellas Artes. Consultado: 22 diciembre 2013. www.fba.unlp.edu.ar/meto-art/

López Sancho, Lorenzo. «*El hombre de La Mancha*» comedia musical americano, en la zarzuela. Madrid. Periódico ABC, 2 de Octubre 1966. p. 99.

Informaciones y Noticias teatrales y cinematográficas. Madrid. Periódico ABC, 17 de Febrero de 1968. p. 89.

Un bonito espectáculo: «Historia de un caballo». Madrid. Periódico ABC, 26 de Octubre de 1979. p. 55.

«¡*Mamá, quiero ser artista!*», justo éxito de una gran revista. Madrid. Periódico ABC, 2 de Febrero 1986. p. 71.

«*El hombre de la Mancha*», un musical sensacional. Madrid. Periódico ABC, 21 de Noviembre 1997. p. 101.

Lubbock, Marck, *The Complete Book of Light Opera*. Nueva York. Appleton-Century-Crofts, 1962. p.755, 807, 838, 886.

The music of 'Musicals'. Reino Unido. The Musical times. vol. 98, núm. 1375, 1957. p. 483.

Maffesoli, Michel. *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Barcelona. Ed. Paidós, 1997. p. 12, 18, 33.

- Marquerie, Alfredo. *En el Alcazar se estrenó La Hechicera de Palacio...* Madrid. Periódico ABC, 24 de Noviembre, 1950. p. 27.
- Celia Gámez estrenó en Maravillas «El águila de fuego»...* Madrid. Periódico ABC, 20 de Enero, 1956. p. 43.
- Martínez, Sergio & Godfrey Guillaumin. *Historia, filosofía y enseñanza de la ciencia.* México. UNAM, Instituto de Investigaciones filosóficas, 2005.
- Martín Rogero, Nieves. *El viaje histórico medieval en la narrativa juvenil española contemporánea.* Tesis doctoral UCM, 2003. Dirgida por Isabel Visedo Orden.
- Martín Serrano, Manuel. *Teoría de la Comunicación*, Madrid. Ed. Visor, 1985.
- Marx, Karl. *Contribución a la crítica de la economía política.* México. Siglo XXI editores, 1980.
- Mayer, Arno. *The Persistence of the Old Regime: Europe to the Great War.* Nueva York. Pantheon Books, 1981.
- Mc Donald, Dwight. *Industria y sociedad de masas.* Caracas. Ed. Monteávila, 1992.
- Mello, Bruno. *Tratatto di scenotecnica.* Novara. De Agostini, 1993
- Menéndez de la Cuesta y Galiano, Carlos. *Celia Gámez. El águila de fuego.* Madrid. Sonifolck, folleto informativo del disco compacto, 1996. p. 11.
- Montijano Ruiz, J.J. *Historia del teatro olvidado: La Revista (1864-2009): Tesis Doctoral.* Dir. Concepción Argente del Castillo. Universidad de Granada, 2009. p. 60, 62, 67, 465, 553- 559, 602, 626, 689.
- Monsalve Ramírez, Alfonso. *Teoría De Informacion y Comunicacion Social.* Quito. Editorial Abya- Yala, 2003. p. 23-24.
- Moreto, Agustín. *Los engaños de un engaño y confusión de un papel .* Doral. Stockcero, 2008. p. 31-32.
- Morrisroe, Patricia. *Here comes the Phantom. A haunting smash stalks Broadway.* Nueva York. New York Magazine, 18 Enero 1988. p. 27- 34.

- Muñoz Cosme, Alfonso. *El proyecto de arquitectura*, Barcelona. Ed. Reverté. 2008. pp. 15-21.
- Nieva, Francisco. *Tratado de escenografía*, Madrid. Ed. Fundamentos. 2000. p.11-13.
- Otlet, Paul. *El tratado de documentación*. Bruselas. EDITUM, 2008. p.238-240.
- Pacheco, Patrick. *Peace, Love and Freedom Party*. Los Ángeles. Los Ángeles Times, 17 Junio 2001.
- Packard, William, David Pickering & Charlotte Savidge (Eds.). *Dictionary of the theatre*. Nueva York. Ed. Fact on file, 1988. p. 352.
- Parker Bouman, Walter & Robert Hamilton Ball. *Theatre language: A dictionary of terms in English of the Drama and Stage from Mediaval to Modern times*. Nueva York. Ed. Theatre art books, 1961. p. 228.
- Patterson, Mia. *75 Años de historia del musical en España (1930-2005)*. Madrid. Iberautor Promociones Culturales, 2010.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: Darmaturgia, estetica, semiologia*. Barcelona. Ed. Paidós, 1980. p. 173, 310, 328.
- El análisis de los espectáculos : teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona. Ed. Paidós, 2000.
- Del texto a la escena, un parto difícil*, Semiosis. 19 (julio-diciembre) México, 1987. p. 173- 190.
- Pellettieri, Osvaldo (Ed.). *Reflexiones sobre el teatro*. Buenos Aires. Ed. Galerna, 2004. p.18, 19.
- Peralta Gilabert, Rosa. *Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio*. Madrid. Ed. Fundamentos, 2007. p. 90.
- Pérez Fernández, H. *Presentación de «Hair» en el Monumental*. Madrid. Periódico ABC, 19 de Noviembre de 1975. p. 57.

- Pöltner, Günther .*La idea de Richard Wagner de la obra de arte total. Comentarios sobre el programa de una superación de la religión en el arte*. Sevilla. Thémata Revista de filosofía. núm. 30, 2003. p.173.
- Portales, Gonzalo. *Nietzsche-Wagner: Preeminencia de la poesía en la obra de arte total*. Santiago de Chile. ESTUDIOS FILOLÓGICOS 49: 117-125, 2012. p.118.
- Portillo, Rafael (coord.). *El teatro en tus manos: Iniciación a la práctica escénica*, Madrid. Ed. Complutense, 1995.
- Portillo, Rafael & Jesus Casado, *Abecedario del teatro*. Madrid. Centro de Documentación Teatral INAEM, 1988.
- Prego, Adolfo. «Jesucristo Superstar» de Rice y Webber. Madrid. Periódico ABC, 8 de Noviembre de 1975. p. 49.
- Pignarre, Robert. *Historia del teatro*. Buenos Aires. EUDEBA, 1965.
- Ramos de Castro, Francisco. *Autocrítica*. Madrid. Periódico ABC, 23 noviembre 1950. p. 29.
- Rodríguez Almodóvar, Antonio. *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*. Murcia. EDITUM, 1989.
- Romero Ferrer, Alberto. *El género chico: introducción al estudio del teatro corto de fin de siglo: de su incidencia gaditana*. Cadiz. Servicio de Publicaciones de la UCA, 1993. p. 127- 128.
- Ruiz Lugo, Marcela & Ariel Contreras, *Glosario de términos del arte teatral*. México. Ed. Trillas, 1983. p. 95, 147, 156.
- Sánchez, José A. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994. p. 20.
- Sainz de la Maza, R. *La cenicienta del Palace*. Madrid. Periódico ABC, 2 de Marzo de 1940. p. 14.
- Schlesinger, Jr., Arthur M. *La era de Roosevelt. La Crisis del Orden Antiguo. 1919-1933*. México, UTEHA, 1968

- Schmidt, Alfred. *La importancia de Karl Marx en el pensamiento historiográfico contemporáneo*. Madrid, Revista de Estudios Políticos (Nueva época), núm. 37, 1984.
- Shorter, Steve. *Roots to Rock: Shaping 20th Century Music*. Bloomington. Booktango, 2014.
- Sobel, Bernard (Ed.). *The New Theatre Handbook and Digest of Plays*. Nueva York. Crown Publishers, 1959. p. 496.
- Speidel, Susan. *Audience Guide A Chorus line*. New Jersey. Paper Mill Play House, 2012. p. 5.
- Steig, William. *Shrek!*. Nueva York. Square Fish, 2008. p. 3, 7, 12, 22, 23, 25.
- Sternfeld, Jessica. *The Megamusical*. Bloomington. Indiana University Press, 2006.
- Sturman, Janet Lynn. *Zarzuela: Spanish Operetta, American Stage*, Chicago. Universidad de Illinois, 2000.
- Taymor, Julie. *The Lion King: Pride rock on Broadway*. Nueva York. Disney Editions, 1998. caps. I y II. p. 20-115.
- Thorne, Gary. *Stage Design. A practical Guide*. Ramsbury. The Crowood Press, 1999.
- Tommasini, Anthony. *THEATHER;The Seven-Year Odyssey That Led to 'Rent'*. Nueva York. The New York Times, 17 de Marzo 1997.
- Traubner, Richard. *Operetta: A Theatrical History*. Nueva York. Routeldge, 2003.
- Trobat, Rafael. *La fotografía documental como vehículo de expresión artística: un proyecto fotográfico: Nicaragua 1990-2003 : tesis doctoral*. Dir. Joaquín Perea. UCM, 2005.
- Ubersfeld, Anne. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires. Galerna, 2002. p. 46.
- VVAA, *En torno a la posmodernidad*. Barcelona. Anthropos Editorial, 2003. p. 45.

Patricia Velasco Barbieri, *Psicología Y Creatividad: Una Revisión Histórica(Desde los autorretratos de los genios del siglo XIX hasta las teorías implícitas del siglo XX)*. Caracas. Fondo Editorial Humanidades, 2007. p. 41-45.

Versteeg, Margot. *De fusiladores y morcilleros: el discurso cómico del género chico*. Amsterdam. Rodopi, 2000.

Wagner, Richard. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 vol. Leipzig. E.W. Fritzsch, 1887.

Wilmeth, Don B. & Christopher Bigsby. *The Cambridge History of American Theatre*. Cambridge. Cambridge University Press, 2000. cap. VII, p. 514- 535.

Wollman, Elizabeth L. *The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical, from Hair to Hedwig*. Michigan. University of Michigan Press, 2006. cap. I-III. p. 1-80.

Zinsser, William K. *Easy to Remember: The Great American Songwriters and Their Songs*. Jaffrey. David R. Godine Publisher, 2000. p.179-180.

FUENTES DIGITALES:

Biblioteca Nacional de España: www.datos.bne.es

Billy Aronson: www.billyaronson.com

Boletín Oficial del Estado (BOE): www.boe.es

Broadway world: www.broadwayworld.com

Catálogo Cisne UCM: www.cisne.sim.ucm.es

Dreamworks: www.dreamworksstudios.com

Museu Arts Escèniques: www.colleccions.cdmae.cat

Hemeroteca Periódico ABC: www.hemeroteca.abc.es

Internet Movie Data Base: www.imdb.com

Internet Broadway Data Base: www.ibdb.com

Paul Clay: www.paulclaydesign.com

Shrek, the Musical (Londres): www.shrekthemusical.co.uk

The Broadway theatre: www.shubert.nyc/theatres/broadway

Treccani: www.treccani.it

West Side Story: www.westsidestory.com

